THE ART EXHIBITION CATALOGUES OF THE NATIONAL MUSEUMS OF FRANCE

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
21 Bateman Street
Cambridge CB2 1NB
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1977

Series: The purpose of this series is to make available those catalogues that have lasting interest through their text or their illustrations. Catalogues and cumulation of titles in the series are available from the publishers.

Serial numbers: Each title is identified by a three-part serial number. The first part of the serial number designates the sales list in which the title was first announced. The second part indicates the agent of publication, i.e. the museum, gallery or organisation that was responsible for the publication of the catalogue. The third part of the serial number is the number allotted to that title.

Copyright of the original edition: Editions des Musées nationaux-Paris-France. The microfiche edition is published by permission of the Editions des musées nationaux-Paris-France.

Technical data:

Producing laboratory: NCR Ltd, Boreham Wood, Herts, England.

List 12

Z5067

Figures de Corot

Figures de Corot

Musée du Louvre

Juin-septembre 1962

Ministère d'État Affaires Culturelles

Z5068.L.

62.352

Palais du Louvre, le 10 mai 1962.

Monsieur le Directeur,

C'est une exposition dans le cadre du Salon d'Automne de 1909 qui révéla au public Corot peintre de figures, faisant rebondir l'admiration des amateurs et des critiques qui tendait un peu à se relâcher en présence des approximations que lui avaient fait produire à la fin de sa vie les facilités de son pinceau, accrues encore par le nombre considérable d'apocryphes mis en circulation entre la date de sa mort et la guerre de 1914. Rançon de ce succès, c'est alors qu'apparurent dans ce genre de figures les faux, qui pour être plus rares que dans celui du paysage, n'en sont pas moins affligeants.

Depuis, les figures de Corot jouissent d'un préjugé favorable, peut-être d'ailleurs aussi abusif que la suspicion pesant toujours sur certains aspects de l'œuvre du paysagiste. Le fait qu'elles constituèrent pour lui une activité quasi-secrète, entretenue avec amour dans l'intimité de l'atelier, les a préservées certes des conventions, d'abord néo-classiques, puis romantiques, que la pression du milieu imposa à l'activité officielle d'un artiste qui s'était donné pour but d'être paysagiste. Elles ne sont pas cependant tout-à-fait indemnes de quelque conformisme, surtout à la fin de sa vie quand il a tendance à les multiplier; beaucoup alors sont faites de pratique, quelques-unes exécutées d'un pinceau trop appuyé ont vu leur charme s'évanouir et certaines, abandonnées en cours d'exécution, témoignent des déceptions de l'artiste; d'autres encore pâtissent de ce sentimenialisme lamartinien un peu facile, à quoi Corot se laisse volontiers aller dans ses vieux jours.

Aussi, lorsque nous voulûmes répondre aux intentions de Monsieur le Ministre en montrant au Louvre une exposition des figures de Corot — elles-mêmes restreintes en nombre — notre choix se trouva-t-il limité par un désir de sélection sévère. Nous espérons que l'ensemble ici présenté ne trahit pas le grand artiste, pour lequel nous avons une vénération particulière. Les difficultés qui se présentent aux organisateurs d'exposition, au fur et à mesure que celles-ci augmentent en nombre, font que beaucoup d'entre elles sont le fait des prêteurs plus que de leur « responsable ». Les belles œuvres auxquelles nous avons dû renoncer par suite de certains refus, nous rendent particulièrement reconnaissants aux Musées et collectionneurs qui ont consenti à se priver de leurs chefs-d'œuvre favoris et parfois à faire entreprendre à ceux-ci un long voyage, afin de permettre au public français de revoir des œuvres encore familières aux plus anciens, ignorées des plus jeunes, car la plupart des belles figures de Corot en ce demi-siècle ont émigré. La province n'ayant guère reçu en fait de Corot que des envois de l'État, celui-ci, qui achetait au Salon, ignora naturellement cette forme de l'art du maître et les musées de France nous fûrent, en l'occurence, de peu de ressource.

Nous trouvâmes heureusement une aide empressée chez quelques collectionneurs parisiens et notamment chez cet amateur toujours si accueillant aux

organisateurs d'exposition, qui conserve avec ferveur les plus exquises figures de notre artiste et consentit pour un temps à se séparer de trois de ses merveilles. Quant à l'incomparable trésor des figures de Corot que possède le Louvre, nous avons pensé qu'il gagnerait à être mis en valeur auprès des chefs-d'œuvre temporairement réunis ici, ce qui aurait aussi pour avantage de faire profiter des tableaux de l'effort de cataloographie réalisé pour cette exposition.

Cet ouvrage a été accompli par les soins attentifs de Sylvie Béguin, Chef du Service d'Étude et de Documentation du Département des Peintures, Marie-Thérèse Lemoyne de Forges, Assistante au Département, et Mme Dreyfus-Bruhl, Chargée de mission, qui ont entrepris les recherches à l'établissement d'un catalogue raisonné. Quant à la réunion des œuvres, nous sommes heureux de dire ce que nous devons à la diligence de Mme Odette Dutilh, Chargée de mission au Département des Peintures.

Parallèlement à notre effort, Mme Bouchot-Saupique, Conservateur du Cabinet des Dessins, a bien voulu mettre en valeur les admirables dessins de Corot que possède le Louvre, provenant pour la plupart de la donation Moreau-Nélaton à qui les Français doivent de si grandes richesses conservées en notre Musée. J'ai pensé en outre que l'occasion était favorable pour montrer au public, en une exposition analogue à celle de Rembrandt, les beaux documents que Mme Hours, Chef des Services du Laboratoire du Musée du Louvre, avait exécutés, notamment ceux qui avaient été faits sur ma demande, au moment où rédigeant la deuxième édition de ma monographie sur Corot, je cherchais à résoudre certains problèmes difficiles d'attribution. Ces trois expositions formeront ainsi un cycle qui affirmera une fois de plus la gloire d'un de nos plus grands artistes.

En vous priant de bien vouloir donner votre approbation aux épreuves du catalogue des peintures, je vous prie de bien vouloir agréer, Monsieur le Directeur, l'expression de mes sentiments de respectueux dévouement.

GERMAIN BAZIN.

Figures de paysagiste

Le genre des figures fut-il pour Corot, comme on a parfois tendance à le croire, une activité en marge dans sa carrière, quelque chose comme un passe-temps, un délassement des consciencieux labeurs du paysagiste? De cette gratuité, ces œuvres tireraient-elles une valeur d'art plus haute?

En vérité on aurait tort de vouloir séparer ces deux modes dans l'art du maître. Ils se rejoignent intimement et si sans hésitation, l'artiste répondit à la vocation de paysagiste, dès ses premiers pas dans l'art de peindre, il interrogea la figure et y montra un singulier bonheur, comme le montre l'étude de gamin au chapeau haut de forme, antérieure au voyage d'Italie, œuvre bouleversante, tant par la virtuosité du pinceau que par l'émotion du cœur qui s'expriment en ces quelques pouces carrés de toile.

La vision de la nature est d'ailleurs chez Corot liée à celle de la figure humaine. Paysagiste néo-classique, ne lui fallait-il pas, selon les préceptes de Valenciennes, animer par quelque « action sentimentale » ces campagnes, ces landes et ces bois? Pourtant c'est dans ces œuvres pensées que l'être humain s'intègre le moins bien à une nature qui n'a été voulue que par rapport à lui. Dans ce genre l'*Homère et les bergers* est la meilleure réussite, tandis que le *Baptême du Christ* de Saint-Nicolas du Chardonnet déguise à peine l'échec dans un genre pour lequel l'artiste n'était point fait, malgré le vain labeur de tant d'études préparatoires. L'unité est meilleure dans le monde sentimental de la dernière période *(Souvenir de Mortefontaine)*. Mais où l'accord entre figure et nature est essentiel, c'est dans ces simples vues champêtres, où sans que l'artiste y ait mis quelque intention, elles s'unissent au point d'être indissociables. Masquez dans un paysage de Corot ces petits personnages d'apparence insignifiante, aussitôt la composition se désagrège, comme si ce délicat équilibre de « valeurs » s'ordonnait autour de ces légères silhouettes. Quel banal tableau serait ce *Chemin de Sèvres* sans le cavalier du premier plan et la paysanne du second qui font s'enfoncer vers l'horizon cette route, et en prononcent la signification d'ouvrage fait pour le cheminement des hommes. L'adorable *Vallon* de la collection Thomy-Thierry privé de ces

paysannes et de cette vache, dont la présence appelle le village profilé à l'horizon, ne serait plus qu'un quelconque mouvement de terrain, comme aurait pu en peindre Daubigny, et dans le *Saint-André en Morvan* l'alliance immémoriale entre l'homme et sa demeure, l'arbre, l'animal domestique se hausse insensiblement jusqu'au ton bucolique.

Les premières études d'Italie, celles du voyage de 1826-1828 sont dépourvues de personnages, comme si rien ne devait distraire le jeune artiste de cette étude ardente des structures et des valeurs, des terrains et des ciels; cependant, rentrant de la campagne romaine, il s'empresse de faire poser à l'atelier ces hommes et ces filles du peuple du Latium, qui servaient de modèles aux peintres de l'Académie de France. Sous son pinceau, ce qui pour les autres n'était que « couleur locale » devient objet pictural. Plus encore que ses études de paysages, un peu contraintes parfois par une attention excessive, ces figures romaines sont enlevées avec une hardiesse de facture, une liberté surprenante.

Revenu en France, tandis qu'il utilise ce matériel comme un répertoire de formes en vue des tableaux composés, où longtemps il s'obstina à voir la fin de son art, il pose son chevalet en pleine nature, mais s'accoutume à brosser çà et là quelque petit personnage qui « motive » de présence humaine ces lieux civilisés; ils se feront de plus en plus nombreux dans son œuvre, et à la fin de sa vie, il lui arrivera souvent d'ajouter quelque figurine à des paysages de jeunesse qui lui paraîssent trop vides. Tout ce petit peuple qui anime les tableaux de Corot est fait de gens simples, paysans ou villageois, associés à la nature par une relation essentielle et qui vivent en compagnie des animaux domestiques, bœufs, chèvres, porcs, chiens ou chevaux; c'est le chevrier assis au pied d'un arbre, modulant quelque air rustique sur ses pipeaux, c'est la vieille femme ramassant le bois mort — *le bracon* — ou sur le bord de la route faisant paître la chèvre, animal nourricier du pauvre, c'est le médecin de campagne cheminant au pas lent de son bidet, ou bien quelque charroi rustique; voici encore des enfants faisant l'école buissonnière, des gamins vagabondant sur les chemins, des commères devisant au puits ou sur le seuil de leur chaumière. Rares sont dans ces campagnes les gestes du travail, quelques faucheurs se voient çà et là, et plus souvent dans les dernières années des bûcherons, au moment où l'arbre mort, le « chablis » renversé par le vent, apparaît dans son œuvre comme une prémonition symbolique de la fin prochaine. La pêche à la ligne est l'activité la plus fréquente dans ces tableaux de la dernière période, où l'eau joue un si grand rôle. Ces personnages sont les témoignages de cette vie lente, qui sous la voûte du ciel, circule dans les êtres et les choses, assemblés en ces sites rustiques.

A ces portraits des campagnes et des villages vers lesquels à chaque printemps il court joyeusement, il joint aussi ceux de quelques familiers. L'art est pour Corot un acte essentiel de sociabilité, et peindre, un moyen de participer par la recréation de l'image à l'être de la nature et de l'homme. Ces effigies, toujours de modeste format, comptent au sens strict parmi les rares vrais portraits de la peinture. Devant les hommes peints par Van Eyck, Titien, Van Dyck, Antonello ou La Tour, nous avons toujours devant nous un bourgeois de Bruges, un patricien de Venise, un prince décadent de la cour de Charles II, un héros de la Renaissance, ou un voltairien sceptique. L'homme dont Corot nous donne l'image n'est pas quelque représentant d'une société ou d'une civilisation. Avec une sincérité sans exemple, que lui dicte sa pureté d'âme, Corot fait affleurer sur la toile l'être dévoilé dans sa simplicité native. Je ne connais que certains portraits romains où l'ingénuité d'un être soit surprise avec autant de candeur; le capitaine Faulte du Puyparlier me fait penser au boulanger de Pompéï; ils sont tous les deux aussi « vrais », et aussi « laids », reproche que souvent faisaient à Corot les modèles qui se prêtaient à sa fantaisie. Ce sont tous des portraits « de famille », de cette famille à laquelle il appartenait lui-même, celle des âmes simples et droites, qui ont résolu par une acceptation conforme le problème des relations avec autrui : l'humain à l'état le plus naturel, j'entends comme il est naturel d'être homme et non cet homme à l'état de nature, que veulent faire surgir en révolté dans sa réalité brute Millet et Courbet. Si l'on tenait absolument à ranger dans quelque « catégorie » ces figures parfois d'apparence si gauche, nous les verrions volontiers apparentées à celles de David et Ingres, c'est-à-dire au genre du portrait néo-classique qui, prononçant la rupture avec la conception baroque du portrait en action où une personnalité était saisie dans le geste de s'accomplir, arrête le cours de la vie pour peindre le personnage dans sa constance psychologique. Mais toutes les conventions aristocratiques ou bourgeoises qui retiennent David et Ingres au seuil des profondeurs, Corot les ignorant se penche sur l'abîme. Il nous semble, en contemplant l'un de ces petits portraits, avoir accès à ce temps intérieur concentré dans toute la densité d'une substance, comme si Corot avait accompli ce vœu qui hante les hommes et qui fait dire à Jean Guitton : « S'il était possible de rendre éternel ce temporel ! Il ne s'agirait pas tant d'ailleurs de transcender le temps que de le suspendre ou plutôt de le remplir à tel point qu'il ne soit plus susceptible d'échapper »[1]. Tout au plus devant certaines effigies, croyons-nous entendre cet

1. JEAN GUITTON, *Justification du temps*, 2e édition, p. 20-21.

imperceptible bruissement que fait, en s'écoulant goutte à goutte au fil des heures une vie humaine; latence d'une existence dont tous les instants perçus dans le raccourci de la mort feront un être qui fut et plus jamais ne sera. Sans doute l'humilité des modèles, issus du peuple ou de la petite bourgeoisie, qui consentirent à poser devant Corot, seconda celui-ci dans sa quête des profondeurs. Il est remarquable qu'il ne peignit jamais ces amis qui lui étaient si chers, le magistrat Robert Dutilleux, ni Robaut; sans doute était-il intimidé par eux. Pour avoir un modèle complaisant, il ne s'adresse qu'aux membres de sa famille, ou bien aux petites gens, et de préférence aux jeunes filles et aux enfants. Il y avait une secrète affinité entre l'artiste et l'âme féminine, principalement à cet âge tendre où sortant à peine de l'enfance, l'adolescente aux yeux de biche comme en une enceinte sacrée enferme encore en elle tant d'abondance informulée que la vie fera éclore. Jamais ce timbre pur de l'être ne sera aussi limpide que lorsque Corot peindra un enfant. Tous les artistes de la peinture sans exception furent arrêtés dans cette voie par les trop grandes possibilités picturales d'un tel objet. Des enfants, les Anglais font des amours et Renoir de beaux fruits. Corot pénètre plus loin dans un domaine qu'effleurèrent avant lui Le Nain et Chardin, au cœur même de la vie qui fleurit en l'état d'innocence primordiale chez ce jeune être, vierge du vécu, si peu prononcé encore en ses puissances que même les possibles ne s'en peuvent discerner. Comme pour mieux se mettre à la portée de cette ingénuité, son pinceau se fait naïf, renonçant à toutes les habiletés acquises et ces œuvres dignes de Vermeer, on les dirait parfois peintes par un Douanier Rousseau !

Lui-même ne se peignit que deux fois, ce qui est le signe de sa sérénité d'âme, car cette ardente interrogation de soi-même à quoi se livrèrent Dürer, Maurice Quentin de La Tour, Rembrandt, Delacroix, Cézanne, Gauguin, Van Gogh est une expression d'angoisse. A la veille de son départ pour l'Italie, il laissa à ses parents en souvenir cette petite image de la collection Moreau-Nélaton où il paraît tout étonné de se surprendre lui-même. Quant au beau portrait peint vers 1835, qu'à la fin de sa vie il donna au Musée des Offices, et où il s'est montré dans l'attirail du peintre avec le traditionnel bonnet que les artistes portaient depuis Raphaël, il est au contraire une tranquille affirmation d'une autorité conquise.

Par quel glissement insensible un portrait tourne-t-il à la figure de genre? Il en est ainsi dans la *Moissonneuse à la faucille* de 1838 à laquelle, par un phénomène de projection morpho-psychologique que j'ai étudié jadis, il a donné ses propres traits. Celle-ci est encore de notre

monde, mais la *Blonde gasconne* appartient à celui de l'art; elle témoigne qu'en Italie, Corot n'a pas seulement été intéressé par les monuments de Rome et les sites de Toscane, des lacs ou de la campagne romaine, mais qu'il a regardé attentivement Raphaël. Cette inconnue qui a posé devant lui, couronnée de sa natte comme d'un diadème, il en a fait une reine, fière incarnation de la beauté méditerranéenne.

Vers 1850, le modèle sans cesse sollicité devient de moins en moins un portrait et de plus en plus une « figure ». Ces figures dont il ordonne l'attitude à l'atelier, l'artiste vieillissant les fait confidentes de ses tristesses de grand solitaire. L'ascèse, que s'est imposé pour répondre à sa vocation cet homme d'amour, pèse au vieillard; les figures naissant alors de son pinceau laissent s'épancher ce flux de sentiment qu'avec pudeur elles retenaient en elles. Des structures rompues par l'usure de la vie, s'écoule l'âme excessive. Souligné souvent par les instruments de la lecture ou de la musique, le thème de la rêverie traduit chez le vieillard l'angoisse de la fuite du temps, le renoncement à cette tentative de fixer l'instant fugace dans la substance de l'éternel.

Cependant à cette délectation morose qui se manifeste de plus en plus dans les intentions formulées par les « sujets », Corot échappe en situant l'effort de transcendance sur un autre plan, celui des intentions de l'art. Ce qui ne fut d'abord que portrait évolue en tableau. La figure devenant alors pour Corot un problème pictural, provoque d'autant plus ses dilections que, sauf en ses toutes dernières années — où quelques marchands en comprirent l'intérêt — il évite de les livrer au public, cabré par les critiques de celui-ci qui, lorsqu'il lui arrive de voir ces personnes de la peinture les appelle des « singes ». La valeur d'absolu contenue dans ses œuvres, ne lui échappait d'ailleurs pas. Ayant rencontré quelque douce amie du temps jadis, il s'écrie : « Ma peinture n'a pas bougé, elle est toujours jeune, elle donne l'heure et le temps du jour où je l'ai faite, mais Mlle Rose et moi, que sommes-nous? ». Instants privilégiés arrêtés au bord du gouffre, où s'ensevelit une vie, par le pinceau de l'artiste qui en fait des parcelles d'éternité.

A Corot vieillissant, la figure servit à pousser plus avant que par le moyen du paysage l'approfondissement de la peinture en tant que mode d'expression autonome, car jamais dans les vues de nature il n'arriva complètement à se déprendre du modèle, ou plutôt du motif; lorsqu'il voulut s'en évader, dans les paysages lyriques de la fin, suivant la pente de l'âme plus que de l'esprit, il erra hors de ses voies. Au contraire pour les figures de ses vingt dernières années, l'être qu'il peint ne compte plus que comme un prétexte à faire un tableau. Corot pense à travers le modèle,

installant devant son chevalet non plus des familiers, mais des professionnelles de la pose, dont l'individualité ne le gêne pas, les situant d'emblée dans un monde imaginaire par quelque défroque d'atelier ou de théâtre. Bien qu'il veuille la charger d'intention sentimentale, souvent l'œuvre y perd en qualité d'âme, mais Corot, plus qu'en ses paysages, annonce ici les spéculations du pinceau qui seront le fait de l'âge moderne; il s'apparente à Manet et prélude à Cézanne. Souvent sa mémoire lui propose quelque attitude d'une figure de sa jeunesse, qu'il interprète en artiste; pour échapper à l'angoisse du terme qui s'approche, le vieillard ne tente-t-il pas de ressaisir la perspective de sa vie en la projettant dans le passé, s'abandonnant à la nostalgie, cette « espérance à rebours » comme l'appelle Jean Guitton? Pour l'aider dans cette quête des valeurs nouvelles, il se tourne vers les grands maîtres. L'inscription du personnage dans le cadre est souvent empruntée à l'art léonardesque ou raphaëlesque; il lui arrive de demander à Delacroix la vivacité de la couleur, à Chardin la générosité des pâtes, à Rembrandt la transparence des jus sombres, la splendeur des ors recuits. Les maîtres les plus opposés guident ses pas dans ce cheminement incertain, où il découvre avec ravissement les ressources de l'art pictural. Lorsqu'il fait vibrer les bleus froids par le contact des jaunes, rencontre-t-il d'instinct Vermeer, auquel il s'apparentait psychologiquement par sa vertu de silence, ou bien imite-t-il ce peintre qu'il a pu remarquer en 1854 lors de son voyage en Hollande, bien qu'il fut alors encore inconnu, Thoré-Burger l'ayant révélé au monde de la critique seulement quelques années plus tard?

Dans les dix dernières années, se sentant plus assuré après de multiples expériences, il aborde le thème de la figure à mi-corps, grandeur nature ou petite nature, dont la Renaissance classique avait fait en quelques tableaux la plus haute expression de la peinture. S'il en varie les thèmes au moyen des costumes, et des attributs, ce qu'il recherche c'est toujours cette évidence de la présence humaine, mise en valeur par les mains et le visage, délimitée dans un espace à sa mesure. Un jour il ose se mesurer au peintre des peintres et s'attaquer à la figure des figures, la *Joconde*, dans cette *Femme à la perle* du Louvre, plus mystérieuse encore de ce titre absurde, car de perle, dans ce tableau, personne n'en a jamais pu discerner. En 1956, lors de l'*Hommage à Vinci* que j'organisais dans la Grande Galerie du Louvre pour célébrer le centenaire de la naissance du grand florentin, la *Femme à la perle* subissait victorieusement la confrontation avec la *Joconde*, à côté du dessin de Raphaël pour Maddalena Doni, également inspiré de Monna Lisa. Cette Monna Lisa dont Vinci a voulu faire le symbole humain par excellence, Corot ainsi la tire de son éloignement mythique

et la fait contemporaine. Dans aucune autre toile de notre artiste l'inscription de la forme dans l'espace n'est aussi harmonieuse, plus même que dans le chef-d'œuvre qui l'a inspiré. Comme Vinci l'avait fait avec la Donna del Giocondo, Corot tire cette synthèse d'humanité d'un individu qu'il fait poser, la fille d'un de ses amis, Berthe Goldschmidt; ce n'était pas un modèle professionnel, mais une jeune fille de seize ou dix-sept ans, l'âge qui avait la prédilection de l'artiste. Quels que soient les modèles féminins, professionnels ou non, qui lui prêtent leur visage, les traits de leur physionomie s'effacent d'ailleurs pour rejoindre une constante typologie dont on peut suivre l'évolution depuis la *Moissonneuse à la faucille* et la *Blonde gasconne* : visage lisse, fermé sur lui-même, où seuls vivent les yeux un peu boudeurs, émergence timide de l'âme, et la bouche, bien dessinée mais sans affectation de sensualité. Comment n'y pas reconnaître la ligne d'une antique tradition française, inaugurée par François Clouet, à laquelle Ingres et Degas par d'autres moyens redonneront aussi vigueur : cette qualité de silence qui, rejetant la vaine apparence du caractère, mieux que toute expression fait affleurer des profondeurs le secret d'une âme humaine sur une image faite de formes et de couleurs?

Corot avait accroché dans son salon la *Femme à la perle*, indiquant ainsi qu'il la considérait comme la plus belle de ses figures. Il en est de plus émouvantes, de plus « artistes », et de plus audacieuses, mais non, sans doute, de plus « achevées »; elle contient tout l'art du peintre, comme en la Joconde est enfermé tout l'art de Léonard.

GERMAIN BAZIN.

Conservateur en chef du Département
des Peintures, des Dessins, de la Chalcographie
et de la collection Edmond de Rothschild.
Directeur du Laboratoire du Musée du Louvre.

Lu et Approuvé.
Le Directeur des Musées de France,

JEAN CHATELAIN.

PRÊTEURS.

Cette exposition a pu être organisée avec le concours généreux des collections publiques et privées suivantes :

MUSÉES.

Amsterdam. *Ryksmuseum.*
Bâle. *Cabinet des Estampes.*
Boston. *Museum of Fine Arts.*
Brooklyn. *Brooklyn Museum.*
Buffalo. *Albright Knox Art Gallery.*
Cambridge (Mass.). *Fogg Art Museum, Harvard University.*
Cincinnati. *Art Museum.*
Florence. *Musée des Offices.*
Glasgow. *Art gallery.*
Lille. *Musée des Beaux-Arts.*
Londres. *National Gallery.*
Lyon. *Musée des Beaux-Arts.*
Marseille. *Musée Grobet-Labadié.*
New York. *Metropolitan Museum of Art.*
Northampton. *Smith College Museum.*
Oslo. *Nasjonalgalleriet.*
Oxford. *Ashmolean Museum.*
Paris. *Cabinet des Estampes, Bibliothèque nationale.*
Paris. *Inspection Générale des Monuments historiques.*
Paris. *Petit Palais.*
Philadelphie. *Philadelphia Museum of Art.*
Rotterdam. *Musée Boymans-Van Beuningen.*
Saint-Lô. *Musée des Beaux-Arts.*
Semur-en-Auxois. *Musée Municipal.*
Ville-d'Avray. *Église de Ville-d'Avray.*
Ville-d'Avray. *Mairie.*

COLLECTIONNEURS.

Mme S. Ben-Cheikh, *Tunis.*
Dr et Mrs Rudolph J. Heinemann, *New York.*
Mr and Mrs David Lloyd Kreeger, *Washington (D.C.).*
M. Jacques Laroche, *Paris.*

Dr H. M., *Paris*.
M. S. Niarchos, *Paris*.
M. Georges Renand, *Paris*.
M. Emery Reves.
M. Rosenberg, *New York*.
M. Clément Rouart, *Paris*.
M. Denis Rouart, *Paris*.
M. Edwin C. Vogel, *New York*.
M. Carl Weeks, *Des Moines (Iowa)*.

Nous tenons également à exprimer nos sentiments de vive gratitude aux prêteurs qui ont désiré conserver l'anonymat.

OUVRAGES CITÉS EN ABRÉGÉ.

G. Bazin. Germain Bazin, Corot, 1re éd. 1942; 2e éd. revue et augmentée, 1951. Lorsque l'ouvrage est cité en abrégé, il s'agit toujours de la 2e édition.

Bernheim de Villers. C. Bernheim de Villers, Corot peintre de figures, Paris, 1930.

Brière. Gaston Brière, Catalogue des peintures exposées dans les galeries, Musée du Louvre, école française, Paris, 1924.

P. Jamot (1929). Paul Jamot, La Peinture au Musée du Louvre, École française, XIXe siècle, éd. l'Illustration, Paris, 1929.

Meier-Graefe. Meier-Graefe, Corot, Berlin, Cassirer, 1930.

Moreau-Nélaton. Étienne Moreau-Nélaton, Corot raconté par lui-même, 2 vol., Paris, 1924.

Robaut. Alfred Robaut, L'œuvre de Corot, Catalogue raisonné et illustré, précédé de l'Histoire de Corot et de ses œuvres par Étienne Moreau-Nélaton, 4 vol., Paris, 1905.

Schoeller-Diéterle (1948). André Schoeller et Jean Diéterle, Corot, premier supplément à « L'œuvre de Corot » par A. Robaut et Ét. Moreau-Nélaton, Paris, 1948.

Schoeller-Diéterle (1956). André Schoeller et Jean Diéterle, Corot, deuxième supplément à « L'œuvre de Corot » par A. Robaut et Ét. Moreau-Nélaton, Paris, 1956.

Sterling-Adhémar. Charles Sterling et Hélène Adhémar, Musée National du Louvre, Peintures, école française XIXe siècle, 1er vol., Paris, 1958.

REVUES CITÉES EN ABRÉGÉ.

G.B.A. - Gazette des Beaux-Arts.
R.A.A.M. - Revue de l'Art ancien et moderne.
A.A. - L'Amour de l'Art.

Le Catalogue a été établi par le Service d'Études et de Documentation du Département des Peintures.

Les fiches ont été dressées par :

Mademoiselle Marie-Thérèse Lemoyne de Forges, Assistante au Service d'Étude et de Documentation, pour les numéros : 1 à 11, 13 à 35 et 51.

Madame Madeleine Dreyfus-Bruhl, Chargée de Mission au Service d'Étude et de Documentation, pour les numéros : 12, 36 à 50 et 54 à 63.

Madame Sylvie Béguin, Chef du Service d'Étude et de Documentation, pour les numéros : 52, 53 et 64 à 82.

1. Femme de pêcheur à Dieppe.

Papier collé sur toile. H. 0,27; L. 0,16.
Cachet de la vente Corot en bas à droite.
Peint en 1822 ou 1823.

Dès l'âge de 19 ans Corot manifesta le désir « de faire de la peinture » mais ses parents, qui tenaient un magasin de modes, le dirigèrent vers le commerce. Quand il eut vingt-cinq ans, en 1822, il put enfin répondre à sa vocation et entrer dans l'atelier de Michallon. Il n'y resta d'ailleurs que quelques mois car le maître mourut le 21 septembre suivant. « J'ai fait mon premier paysage d'après nature à Arcueil — confiait Corot à Théophile Silvestre — sous l'œil de ce peintre, qui me donna pour unique conseil de rendre avec le plus grand scrupule tout ce que je verrais devant moi. » Selon ce principe Corot travailla soit sur les berges de la Seine, soit aux environs de Paris. Au mois d'août de cette année, nous le savons par Moreau-Nélaton, il est allé jusqu'à Dieppe. Est-ce au cours de ce voyage qu'il peignit cette étude, ou l'année suivante, en 1823, comme l'affirme Robaut? Quoi qu'il en soit, c'est une des rares œuvres de Corot antérieures à son premier voyage en Italie qui soit parvenue jusqu'à nous; une œuvre de débutant sans conteste dont la facture est encore « un peu brusque et hésitante » comme le remarque Germain Bazin.

HISTORIQUE. Vente posthume Corot, mai 1875, n° 253 ; acquis par M. Jules Chamouillet; vente J. (ules) C. (hamouillet), 12 mai 1896; acquis par M. Durand Ruel ; collection Chéramy ; vente Chéramy 6-7 mai 1908, n° 133 ; acquis par M. Tripier; légué au Musée de Lyon par le Dr Raymond Tripier en 1917.

BIBLIOGRAPHIE. Robaut, II, n° 41; Bernheim de Villers, p. 38 et n° 10; Bazin, n° 3; Madeleine Vincent, *La peinture des XIX^e^ et XX^e^ siècles*, catalogue du Musée de Lyon, T. VII, Lyon, 1956, p. 94-96, n° VII - 64, Pl. XVII 3.

EXPOSITIONS. *Corot*, Musée de Lyon, 1936, n° 1; *Corot*, Musée de Dieppe, 1958, n° 1.

Musée des Beaux-Arts, Lyon.

2. L'enfant au chapeau haut de forme.

Toile. H. 0,21; L. 0,22.
Signé en bas à gauche : *Corot.*
Peint en 1823 ou 1824.

Corot, comme son premier maître Michallon, comme les jeunes paysagistes qui cherchaient à se dégager des règles de l'enseignement académique, fréquenta assidûment la forêt de Fontainebleau. D'après Robaut, qui le tenait de Corot lui-même, c'est pendant un de ces séjours, en 1823 ou 1824, qu'il peignit l'enfant au chapeau haut de forme, « Œuvre surprenante — estime Germain Bazin — car elle pourrait presque être datée de vingt années plus tard. Alors que les paysages de cette époque sont des œuvres purement descriptives, qui révèlent une observation attentive et studieuse, Corot dès ses débuts paraît avoir manifesté devant l'être humain cet abandon sensible qui interprète la figure comme un thème expressif et sentimental. La forme sommaire des mains et du visage perd tout caractère descriptif et n'a qu'une valeur de sentiment. L'humilité grise et brune de la peinture traduit toute la tristesse d'une enfance pauvre et sans joie, avec une tendresse sympathique, où l'âme du « Saint François d'Assise de la peinture » se dévoile déjà à nous avec pudeur. Ce tableautin, où tout est humble, même le format, a vraiment un parfum séraphique. La peinture, dénuée de glacis, est faite de pâtes et de demi-pâtes et de frottis; le tissu de la matière picturale est très vibrant, avec ses demi-empâtements dans le visage et dans les fonds. »

HISTORIQUE. Collection F. Guillaume; collection Henri Rouart; vente Henri Rouart, 9-11 décembre 1912, n° 117; collection Lefuel; collection Georges Renand.

BIBLIOGRAPHIE. Robaut, II, n° 56; Marc Lafargue, *Corot*, 1925, pl. 2; Bernheim de Villers, p. 38 et n° 3; Bazin, p. 28, 117 et n° 2.

EXPOSITIONS. *L'enfance*, Galerie Charpentier, Paris 1949, n° 53, repr.; *Corot*, The Art Institute of Chicago, 1960, n° 1.

M. Georges Renand, Paris.

3. Portrait de l'artiste à l'âge de vingt-neuf ans.

Papier marouflé sur toile. H. 0,325; L. 0, 245.
Inscription au revers, sur le cadre : « *ce tableau devra être donné après notre mort à notre petit cousin M. Fernand Corot*. G. Lemaistre, 1er mai 1895 ».
Peint en 1825.

Après la mort de Michallon, Corot fréquente l'atelier de Jean-Victor Bertin. A l'instar de ses deux maîtres il rêve lui aussi de faire le traditionnel voyage d'Italie. En 1825, son père accède à son désir à la condition, dit Robaut : « que le jeune artiste laissera aux siens une image de sa main. Corot s'exécute; il peint de lui-même un portrait très physionomique qui prend place sur le mur de la demeure paternelle. » Ce portrait restera dans la famille jusqu'au moment où le petit neveu du peintre, Fernand Corot, le cédera à Moreau-Nélaton.
De cette œuvre de jeunesse — dernier tableau peint par Corot avant son départ pour l'Italie — Germain Bazin a écrit : « On y voit son talent éclos, mais encore timide et quelque peu gauche. La diagonale du chevalet est la preuve d'un désir de composition; cependant la figure est assez mal proportionnée dans l'espace qui l'encadre; la pose assise est gauche, le raccourci des cuisses maladroit. La peinture est exécutée en un jeu de pâtes et de demi-pâtes denses, serrées et exactes, bien maçonnées dans le visage. Cette peinture est le produit d'une observation attentive, tendue, voir même quelque peu anxieuse, chez un artiste dont la main est ferme sur le pinceau, mais qui attend encore l'inspiration ».

HISTORIQUE. Ce portrait a appartenu aux parents du peintre, puis à sa sœur Mme Sennegon. à son petit neveu, M. Georges Le maistre, à son arrière petit neveu, M. Fernand Corot; celui-ci le céda à Moreau-Nélaton; donation Moreau-Nélaton, 1906, exposée au Musée des Arts Décoratifs en 1907 et au Louvre en 1934. (RF. 1608).

BIBLIOGRAPHIE. Robaut, II, n° 41; G. Geffroy, *Corot*, in The Studio, n° d'hiver 1902-1903, p. 6; *Catalogue de la collection Moreau*, 1907, n° 5, pl. 2; L. Deshairs, *La collection Moreau au Musée des Arts Décoratifs*, in R.A.A.M; 1907, p. 251; H. Frantz, *The Moreau collection at the Louvre*, in The Studio, 1907, p. 136, rep. p. 130; R. Bouyer, *Corot peintre de figures*, in R.A.A.M., 1909, p. 296, rep. p. 297; P. Goujon, *Corot peintre de figures*, in G.B.A., 1909, p. 478; E. Moreau-Nélaton, *Corot*, 1913, p. 7, pl. I; Moreau-Nélaton, I, p. 13 et fig. 10; Brière, n° M 5; Marc Lafargue, *Corot*, 1925, p. 14, pl. I; P. Jamot (1929), p. 28, pl. XXXII p. 29; Bernheim de Villers, p. 39-40 et n° 1; René-Jean, *Corot*, 1931, p. 19, pl. I; G. Bazin, *Corot et son œuvre*, in l'Amour de l'Art, février 1936, p. 43, rep. (numéro spécial); M. Gobin, *Corot peintre de portraits*, in l'Art et les Artistes, 1939, p. 268; Bazin, p. 29, 104, 118 et n° 7; D. Baud-Bovy, *Corot*, Genève 1957, p. 59 et pl. II; Sterling-Adhémar, n° 349, pl. XCIV.

EXPOSITIONS. *Portraits du siècle*, École des Beaux-Arts, Paris, 1885, non catalogué; *Centenaire de Corot*, Musée Galliéra, Paris, 1895, n° 94 (coll. G. Lemaistre, Paris); *Corot*, Musée de l'Orangerie, Paris, 1936, n° 2; *Chefs-d'œuvre de la peinture française du Louvre*, Petit Palais, Paris, 1946, n° 166.

Musée du Louvre.

4. Jeune italien marchant, un bâton dans la main droite.

Toile. H. 0,375; L. 0,25.
Cachet de la vente Corot en bas, à droite.
Peint entre 1826 et 1828.

Dès la fin du XVIII[e] siècle, dans le milieu des paysagistes romains, il était d'usage d'exécuter des « pochades » à l'huile, selon le terme employé à cette époque. Dans l'atelier de Michallon Corot dut recueillir cette tradition d'autant plus qu'elle correspondait à ses goûts. Monsieur Germain Bazin pense même que l'élève ne s'était pas privé d'en copier un certain nombre, procédé courant à cette époque. A Rome, Corot, qui aimait beaucoup les figures animant le paysage, note Théophile Silvestre, eut de la difficulté à travailler d'après nature; « je ne pouvais me tirer du moindre dessin, a-t-il confié à Théophile Silvestre. Deux hommes s'arrêtaient à causer ensemble : je commençais à les croquer par une partie, par la tête par exemple; ils se séparaient, et je n'avais que des morceaux de tête sur mon papier... J'ai fait beaucoup de ces exercices... » Pour les études peintes, Corot eut recours à des modèles qui tiennent la pose et que le peintre a représentés tout d'une pièce, sans recherche de composition. Ces études de types, de mouvements, furent gardées par Corot dans son atelier jusqu'à sa mort.

HISTORIQUE. Vente posthume de Corot, mai 1875, n° 313; acquis par M. Eugène Du[illegible]

BIBLIOGRAPHIE. Robaut, II, n° 104; Bernheim de Villers, p. 39 et n° 26.

EXPOSITION. *La peinture dans les collections gantoises*, Musée des Beaux-Arts, Gand, 1953, n° 49, pl. XXVI.

Collection particulière.

5. Jeune italienne.

Toile. H. 0,30; L. 0,19.
Cachet de la vente Corot en bas, à droite.
Peint en 1826 ou 1827.

Corot arrive à Rome au mois de décembre 1825; pendant l'été 1826 il travaille dans la Sabine, au mois d'août il est à Papigno où il ne semble pas être retourné l'année suivante. Cependant, d'après Robaut, c'est de 1826 ou 1827 qu'il conviendrait de dater la *Jeune italienne avec sa quenouille*, l'une des 28 figures faites en Italie et cataloguées par Robaut. Toutes, « paysannes campaniennes, moines, lazzaroni, révèlent une observation plus attentive, plus tendue encore que dans les paysages, on dirait qu'en face de la figure humaine les facultés de Corot se concentrent comme devant un problème plus difficile. » (G. Bazin).

HISTORIQUE. Vente posthume Corot, mai 1875, n° 37; acquis par Vuillermoz; coll. Vuillermoz; coll. Elmerich; coll. Oudinot.

BIBLIOGRAPHIE. Robaut, II, n° 62; Bernheim de Villers, p. 39 et n° 7; Bazin, p. 104, 120 et n° 22; D. Baud-Bovy, *Corot*, Genève, 1957, p. 80.

EXPOSITIONS. Metropolitan Museum of Art, New York, 1959 ; *Corot*, The Art Institute of Chicago, 1960, n° 12, rep.

M. Edwin C. Vogel, New York.

COROT

6. Italienne assise, accoudée sur son genou.

Toile. H. 0,275; L. 0,225.
Peint entre 1826 et 1828.

La comparaison de cette étude avec les deux figures d'italiennes peintes par Michallon quelques années plus tôt (Musée du Louvre, donation Croy) est intéressante. L'élève reprend les harmonies colorées de son maître, mais sa technique est fort différente; alors que les études de Michallon sont peintes d'une manière très lisse, celle de Corot comporte des effets de relief, « l'artiste emploie des brosses dont chaque poil laisse sa trace inscrite dans les pâtes; ces brosses accrochent fréquemment la matière en accidents cursifs où la touche traduit la vivacité de la main; parfois elles accumulent la couleur en grumelots, en compacités savoureuses; d'autres fois elles la dispersent en pigments. Tout ce qui est lumineux, et ainsi émerge en avant dans la nature, acquiert du relief sur la toile... » a observé Monsieur Germain Bazin; il note aussi l'apparition dès cette époque, dans l'*Italienne mélancolique* (R. 63) de la Barnes Foundation — dont cette étude peut être rapprochée — du « thème sentimental de la rêverie, qui sera plus tard le leitmotiv de Corot peintre de figures ».

HISTORIQUE. Vente X, 1er mai 1890, nº 9, à M. Van Gogh; coll. Moreau-Nélaton; donation Moreau-Nélaton, 1906, exposée au Musée des Arts Décoratifs en 1907 et au Louvre en 1934 (RF. 1636).

BIBLIOGRAPHIE. Robaut, II, nº 109; *Catalogue de la collection Moreau*, Musée des Arts Décoratifs, Paris, 1907, nº 12; H. Frantz, *The Moreau collection at the Louvre*, in The Studio, 1907, p. 136; Brière nº M 12; Bernheim de Villers, nº 28; Sterling-Adhémar, nº 360, pl. XCVIII.

Musée du Louvre.

7. Moine italien assis, lisant.

Toile. H. 0,40; L. 0,27.
Cachet de la vente Corot en bas, à gauche.
Peint vers 1827.

Le moine est aussi un thème qui se retrouve à plusieurs reprises dans l'œuvre de Corot, thème qui lui permet d'étudier le cheminement de la pensée, la méditation, aussi l'associe-t-il souvent au thème de la lecture, comme dans cette étude exécutée par le peintre pendant son premier séjour à Rome. Dans une de ses dernières œuvres, peinte en 1874, c'est au thème de la musique que la figure du moine est associée : assis, le religieux ne tient plus le bourdon de pélerin, mais le violoncelle dont il joue (R. 2129, Kunsthalle, Hambourg).

HISTORIQUE. Vente posthume Corot, mai 1875, n° 306; acquis par M. Berthelier; vente Berthelier, 9 mai 1889, n° 32; collection A. Conger Goodyear, Buffalo et New York, 1928-1943; don de M. Goodyear à l'Albright-Knox Art Gallery en 1943.

BIBLIOGRAPHIE. Robaut, II, n° 105; Bernheim de Villers, p. 39 et n° 22; J. Meier-Graefe, p. 87; The Buffalo Fine Arts Academy, Albright Art Gallery, Gallery Notes, May 1943, vol. X, n° 1, p. 3, rep.; Paintings and Sculpture in the Permanent collection, 1949, p. 72, 73, rep. n° 33.

EXPOSITIONS. *Loan exhibition*, Albright Art Gallery, Buffalo, 1928, n° 5; *The Serene World of Corot*, Wildenstein Galleries, New York, 1942, n° 8, rep.; *Corot*, Philadephia Museum of Art, 1946, n° 5, rep.; *Loan exhibition of Paintings by J.B.C. Corot*, Paul Rosenberg and C°, New York, 1956, n° 5, rep. p. 14; *Corot*, The Art Institute of Chicago, 1960, n° 17, rep.; *Paintings and Sculpture from the Albright Art Gallery*, Yale University Art Gallery, New-Haven, 1961, n° 11.

Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York (Don de A. Conger Goodyear).

8. Portrait du Capitaine Faulte du Puyparlier.

Toile. H. 0,64; L. 0,54.
Signé et daté en bas à droite : *Corot 1829.*

A son retour à Paris, à la fin de 1828, Corot s'installe dans un atelier très vaste, il y reçoit ses parents, ses amis et il est très fier de pouvoir leur offrir leur portrait. Après avoir pris comme modèles son parrain, puis Fanchette, la fidèle servante de sa famille, il fait poser ses chers camarades : Abel Osmond, Faulte du Puyparlier et Alexandre Clérambault. Celui-ci écrit le 14 décembre 1829 : « Corot veut faire quelque chose de perfectionné dans le portrait. Au commencement il en faisait une plaisanterie, mais, en travaillant il s'est animé et y met une ardeur vraiment risible, car il est toujours le même. »
Polytechnicien comme Abel Osmond, Faulte du Puyparlier avait des attaches dans le Limousin : il était lié d'amitié à son cousin Jules Lacroix qui possédait près de Limoges la propriété du Mas-Bilier. Le peintre, qui désirait connaître la région, y fut accueilli avec son camarade : « cette première visite eut lieu en 1849 ou 1850 : les dates ne sont plus précises, mais les souvenirs ne s'effacent jamais. La dernière fut en 1864 » a écrit Jules Lacroix à Robaut.
Les amis se voyaient aussi à Rosny où Faulte du Puyparlier avait loué une maisonnette non loin de la demeure des Osmond.

HISTORIQUE. Collections Fernand Osmond, Paris; Pierre Osmond, Paris; M. Bessonneau, Angers; Mr Chester Dale, New York; Mr et Mrs Otto Spaeth, New York; Légué au Musée de Cincinnati par Emilie L. Heine.

BIBLIOGRAPHIE. Robaut, II, nº 206; Moreau-Nélaton, I, p. 27, 47, 78; II, p. 133-139, 145-149, 157, 159; Everard Meynell, *Corot and his Friends*, Londres, 1909, p. 81; Bernheim de Villers, p. 40 et nº 35; Art Digest, avril 1932, rep. p. 14; Art Quaterly, Hiver 1956, p. 421; Cincinnati Art Museum Bull., vol. 5, nº 1, mai 1957, p. 6-7, rep.

EXPOSITIONS. *Corot-Daumier*, Museum of Modern Art, New York, 1930, nº 8, rèp.; *Honderd Jaar Fransche Kunst*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1938, nº 40; *Corot*, Philadelphie Museum of Art, 1946, nº 8, rep.; *Corot*, Paul Rosenberg Gall., New York, 1947; *Spaeth Coll. Paintings and Sculpture*, Manson-Williams Proctor Inst. Utica, New York, oct. 1952; *Corot*, Paul Rosenberg Gall., New York, 1956; *Corot*, Philipps Memorial Gall., Washington D.C., 1957; *Spaeth Coll.*, Columbus Gall. of Fine Arts, juin 1955; *Corot*, The Art Institute of Chicago, 1960, nº 24, rep.

Cincinnati Art Museum.

9. Portrait de Mlle Alexina Ledoux, dite parfois Legoux.

Toile. H. 0,36; L. 0,275.
Peint vers 1829-1830.

Peu après son retour d'Italie, en 1829 ou 1830, Corot a peint le portrait de Mademoiselle Alexina « Ledoux » d'après l'orthographe adoptée par Robaut, « Legoux » d'après celle de Moreau-Nélaton. Ouvrière, elle travaillait dans le magasin de modes dirigé successivement par Madame Corot, puis par la fille de celle-ci, Madame Sennegon. Pendant son séjour à Rome, Corot, dans ses lettres à son ami Osmond, parle souvent de « Mlle Alexina » et de ses compagnes d'atelier : « Mlle Anna », « Mlle Adèle », auxquelles il fait parvenir de menus présents. Il semble que le peintre ait pensé à épouser la séduisante Alexina; l'un comme l'autre cependant, restèrent célibataires. Vers 1840 Mademoiselle Ledoux et sa sœur Madame Chambaud, s'établirent à leur compte, rue des Petits-Champs, puis Alexina se retira à Poitiers où elle mourut vers 1860. Ce portrait fut cédé à Moreau-Nélaton par le neveu de Mlle Ledoux, Abel Chambaud dont Corot a également fixé les traits (voir nº 45). Un autre portrait probable du même modèle est aussi entré au Louvre, au Cabinet des Dessins, par la donation Moreau-Nélaton (R. 2652; RF 3352). Corot, interrogé à propos de ce dessin, répondit avec un mystérieux sourire : « C'est mon Agar. » A son sujet il évoquait sans la nommer, une gentille brunette échappée de l'atelier de Madame Corot; Moreau-Nélaton a suggéré de l'identifier avec Alexina Ledoux (T. II, p. 161) (voir dessin exposé au Cabinet des Dessins).

HISTORIQUE. M. Abel Chambaud, neveu de Mlle Alexina Ledoux, a cédé ce portrait à M. Moreau-Nélaton; donation Moreau-Nélaton, 1906, exposée au Musée des Arts Décoratifs en 1907, au Louvre en 1934 (RF. 1638).

BIBLIOGRAPHIE. Robaut, IV, p. 404, app. A; *Catalogue de la collection Moreau*, nº 17; L. Deshairs, *La collection Moreau au Musée des Arts Décoratifs*, in R.A.A.M., 1900, p. 254; R. Bouyer, *Corot peintre de figures*, in R.A.A.M., 1909, p. 298; Moreau-Nélaton, II, p. 131-138, 150, 151, 160, 161 et fig. 276; Brière, nº M. 17; M. Lafargue, *Corot*, 1925, pl. 11; P. Jamot, *Corot portraitiste au Musée du Louvre*, in R.A.A.M., 1926, t. I, p. 273, rep. p. 275; P. Jamot, 1929, p. 83; Bernheim de Villers, p. 41 et nº 345; Bazin, p. 18; D. Baud-Bovy, *Corot*, Genève, 1957, p. 122; Sterling-Adhémar, nº 365, pl. XCVIII.

Musée du Louvre.

10. Une femme tricotant.

Crayon sur papier blanc. H. 0,282; L. 0,210.
Cachet de la vente Corot en bas à gauche.
Vers 1830.

Ce dessin ne figure pas dans le catalogue Robaut; Miss Agnès Mongan et M. Paul Sachs, se basant sur la technique très simple et sur l'attentive description de la forme qui le caractérisent, le situent aux environs de 1830. Ces deux auteurs proposent même une date précise, le début de l'année 1830, époque à laquelle Corot a voyagé dans le Nord de la France : le modèle serait une paysanne de cette région. Les numéros 1, 2, 3 sont inscrits le long du côté droit du dessin et le nº 4 au-dessus du tricot. Miss Agnès Mongan et Mr. Paul Sachs rapprochent des notations du texte du carnet 17 de Corot : « Il m'a paru très sérieux de préparer une étude du tableau en commençant par indiquer les valeurs les plus vigoureuses (en supposant que la toile est blanche) et continuer en suivant avec ordre jusqu'à la plus claire. J'établirais, depuis la valeur la plus vigoureuse jusqu'à la plus claire, 20 numéros. Ainsi votre étude du tableau sera établie avec ordre... » Ce carnet est daté de 1860 environ par Robaut, mais il est à croire que Corot avait étudié cette manière de noter l'échelle des valeurs avant de la consigner dans un de ses carnets.

HISTORIQUE. Vente Corot; a appartenu à Paul Rosenberg; coll. Paul J. Sachs.

BIBLIOGRAPHIE. Mongan and Sachs, *Drawings in the Fogg Museum of Art*, Harvard Un. Press, 1940, nº 651, fig. 329.

EXPOSITIONS. *Corot-Daumier*, Museum of Modern Art, New York, 1930, nº 40, rep.; *Masterpieces of XIX th.-XX th. Century Drawings*, Detroit Inst. of Art, Detroit, 1941, nº 3; *The Serene world of Corot*, Wildenstein, New York, 1942, nº 76; Santa Barbara Museum, Calif., 1943; Baltimore Museum of Art, Maryland, 1943; Virginia Mus. of Fine Arts, Richmond, 1946; *Corot*, Philadelphia Museum of Art, Philadelphie, 1946, nº 81, repr.; Century Club, New York, 1947; *French drawings of Five Centuries from the collection of the Fogg Museum of Art, Harvard University*, The Detroit Institute of Arts, 1951, nº 27; Virginia Museum Fine Arts, Richmond, 1952.

Fogg Art Museum, Harvard University (Meta et Paul J. Sachs Collection), Cambridge (Mass.).

VENTE
COROT

11. La petite fille au béret.

Mine de plomb. H. 0,290; L. 0,222.
Signé en bas à gauche : Corot.
Vers 1831.

D'après Robaut, le modèle de ce portrait dessiné vers 1831 serait probablement Louise Laure Sennegon qui devint Madame Baudot (voir nº 16). Le même auteur a catalogué une réplique de ce dessin exécutée par Corot lui-même « pour conserver le souvenir de l'original, qu'il aurait, paraît-il, offert à Aligny». La réplique, elle, est passée successivement dans les collections Mathey, Mathéus et Moreau-Nélaton.

HISTORIQUE. Vente Caruelle d'Aligny; acheté par la Ville de Lille en 1878.

BIBLIOGRAPHIE. Catalogue du Musée Wicar, Lille, 1889, nº 1181 ; Robaut, IV, nº 2679, rep. I, p. 53; R. Bouyer, *Corot peintre de figures*, in R.A.A.M., 1909, p. 289, note 1; R. Huyghe et Ph. Jacottet, *Le dessin français au XIXe siècle*, Lausanne, 1948, pl. XXX; *De Fouquet à Cézanne*, Art et Style, 1950, rep. frontispice; M. Serullaz, *Corot*, 1951, pl. 2.

EXPOSITIONS. *Centennale de l'Art français*, Paris, 1900, nº 827; *Le dessin français de Fouquet à Cézanne*, Bruxelles, Rotterdam, Paris, 1949-1950, nº 159; *Meisterwerke aus Frankreichs Museen*, Wien Albertina, Vienne, 1950, nº 196; *French drawings from Fouquet to Gauguin*, Londres, 1952, pl. XIX; *Corot*, Kunstmuseum, Berne, 1960, nº 111, repr.

Musée des Beaux-Arts, Lille.

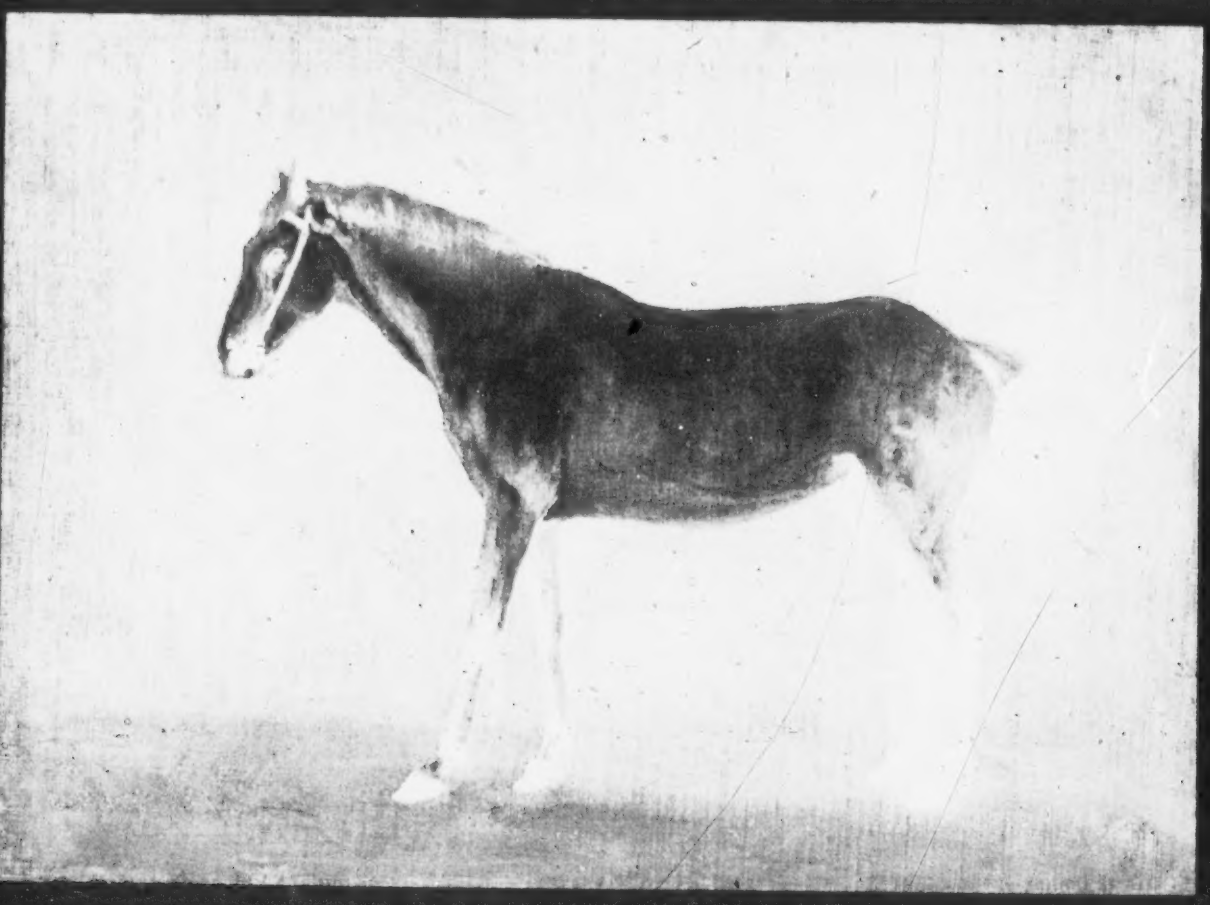
12. Le petit cheval blanc.

Toile. H. 0,255; L. 0,355.
Signé et daté en bas à gauche : *Corot, 1833.*

Tableau inédit, récemment découvert par M. Germain Bazin. Ne figure par conséquent ni dans Robaut ni dans les Suppléments Schoeller et Diéterle, ni dans aucun ouvrage postérieur.
D'après une tradition transmise par la famille du possesseur de ce tableau, lorsque Corot venait passer quelques jours de vacances à Saint-Lô, il était l'hôte de Mme Dary née Nathalie Garnier. C'est ainsi qu'il était entré en relations amicales avec le frère de celle-ci, M. Théophile Garnier. M. Garnier demanda à Corot de peindre son cheval.
Corot fit le portrait de l'animal, de profil vers la gauche. Et c'est bien d'un « portrait » qu'il s'agit, car le petit cheval semble avoir « pris la pose »; ce n'est pas une vue prise sur le vif en plein air ou dans le décor pittoresque d'une écurie. Le fond, neutre, nu et foncé, paraît être un mur, perpendiculaire au sol uni. La couleur blanche de la robe du cheval, fortement éclairée, est rehaussée par la note noire des pattes ainsi que par l'œil sombre et la ligne très nette de la bride.
Nous savons par Robaut que Corot, qui aimait les chevaux, était « épris de leur tournure élégante ». Il ne cessait, paraît-il, de répéter en voyant passer un cavalier : « Voyez donc comme ces deux êtres sont faits l'un pour l'autre ! Voyez comme ils s'emmanchent ! Quelle belle proportion ! L'homme est là, tellement à l'aise qu'il ne fait qu'un avec le cheval. »
Corot a laissé deux autres effigies de cheval : *Cheval de selle en prairie* (R. 874), dans un paysage, de profil à droite; il s'agit du cheval de son ami le capitaine Faulte du Puyparlier (voir le portrait de M. F. du P. nº 8). L'autre cheval représenté est un *Cheval bai-brun au ratelier* peint en 1829 (Schoeller et Diéterle, II, 1956, nº 6).

HISTORIQUE. Coll. Théophile Garnier, Saint-Lô; Mme Eugène Alibert, née Garnier; Mme Bienaimé Henry, née Alibert, Cherbourg.

Dr H. M., Paris.



13. Femme de Domo d'Ossola, la main gauche appuyée sur sa hanche.

Mine de plomb. H. 0,295; L. 0,205.
Cachet de la vente Corot en bas, à gauche; indication en haut, à gauche : Domo d'Ossola; à droite indications manuscrites de couleurs.
1834.

Dans le carnet 37 (Robaut nº 3074), dont les dessins constituent la part essentielle, Corot a consigné l'itinéraire de son second voyage d'Italie et noté quelques impressions. A Domo d'Ossola, le 6 octobre 1834, il se contente d'indiquer : « Beau pays : rochers, torrents » et fait plusieurs croquis de types locaux. Les indications de couleurs qui accompagnent ce dessin — non catalogué par Robaut — donnent à penser que Corot envisageait de s'en servir pour exécuter une peinture.

HISTORIQUE. Vente posthume Corot, 1875; donation P. Sauvanaud en souvenir de Paul-Marcellin Berthier, au Cabinet des Estampes, 1921.

EXPOSITION. *Estampes et Dessins de Corot*, Bibliothèque Nationale, Paris, 1931, nº 53, rep.

Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes.

14. Corot, la palette à la main.

Toile. H. 0,34; L. 0,25.
Peint vers 1835.

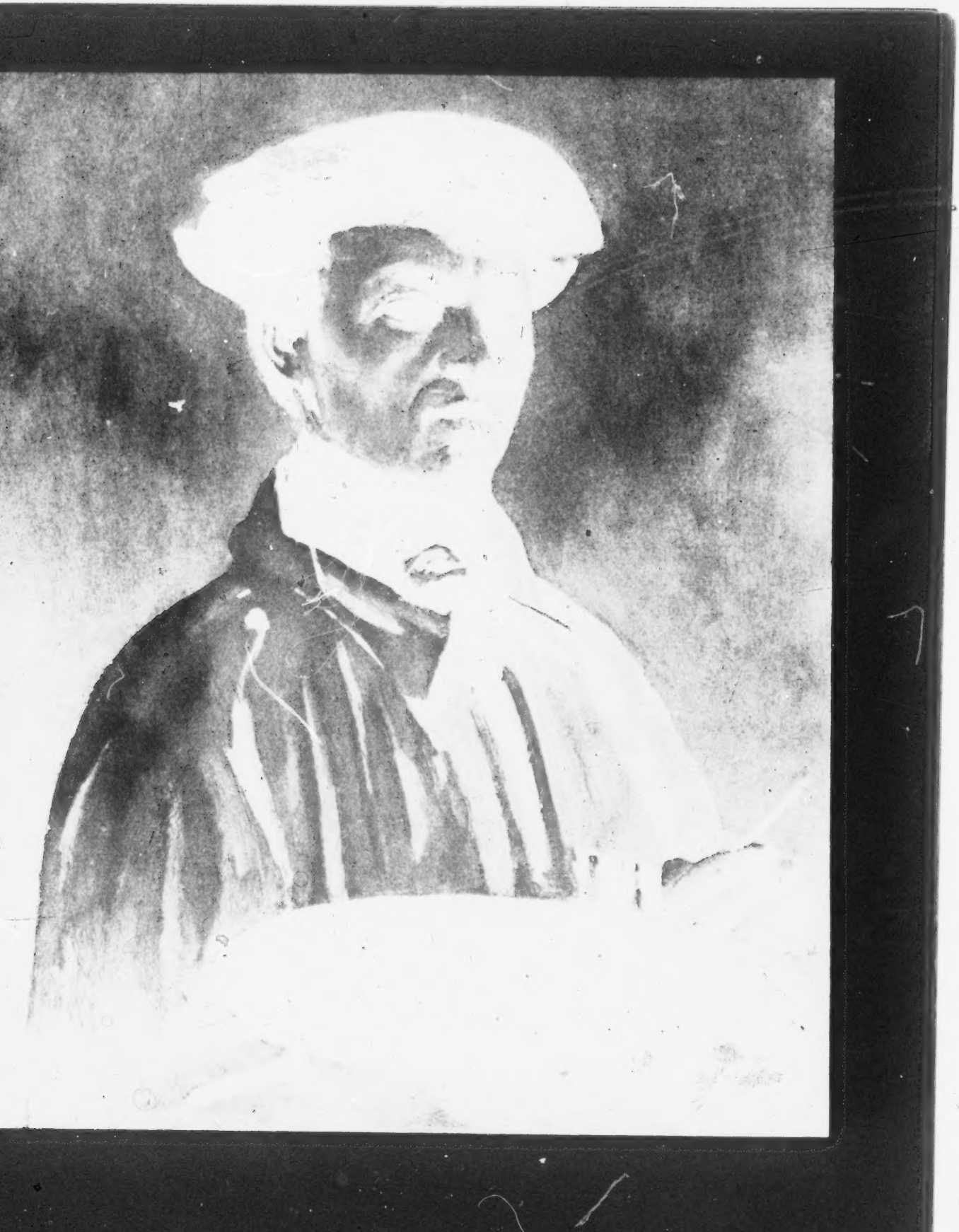
Quelques jours avant sa mort, Corot montra à Robaut une lettre par laquelle la Direction du Musée des Offices lui demandait son portrait, lettre datant de 1872 mais à laquelle il n'avait pas répondu parce qu' « il ne s'était pas peint lui-même depuis longtemps et qu'il hésitait à envoyer une image ancienne ». Aussi était-il tenté de choisir une œuvre d'Alexandre Bouché, un de ses amis (voir nº 74), mais Robaut le persuada d'offrir le portrait qu'il avait peint de lui-même vers 1835; œuvre à laquelle M. Germain Bazin donne toute son importance : « elle marque la conquête de la maturité à laquelle est parvenu l'art du peintre à cette époque. Le personnage n'a plus cette tension un peu farouche, cette timidité contractée du portrait de 1826. Tout y respire l'aisance. Le placement du buste dans l'espace de la toile, le parti décoratif tiré des courbes du bonnet et de la palette révèlent une science de la composition qui était inconnue au débutant. »
Robaut signale l'existence d'une copie de ce portrait, appartenant à M. Fernand Corot et ayant figuré à l'exposition du centenaire de Corot, en 1895, sous le nº 51.

HISTORIQUE. Don de la famille de l'artiste à la Galerie des Offices en 1875.

BIBLIOGRAPHIE. Robaut, II, nº 370; Moreau-Nélaton, I, p. 45 et fig. 66; II, p. 95; M. Lafargue, *Corot*, 1925, pl. XIV; Bernheim de Villers, p. 41 et nº 43; F. Fosca, *Corot*, 1930, pl. I; René-Jean, *Corot*, 1931, pl. XVII; G. Bazin, *Corot et son œuvre*, in L'Amour de l'Art, février 1936, p. 49, rep. (numéro spécial); P. Jamot, *Corot*, 1936, p. 4; E. Faure, *Corot*, 1936, fig. 21; M. Gobin, *Corot peintre de portraits*, in L'Art et les Artistes, 1939, p. 268, 269, rep. p. 266; L. Venturi, *Peintres modernes*, 1941, p. 163 et fig. 105; G. Poggi, *La collezione degli autoritratti nella Galleria degli Uffizi*, Reynolds, Ingres, Corot, in Arte Mediterranea, 1949, III, p. 53-60; Bazin, p. 41 et nº 58; G. Bazin et Suzanne Bresard, *Visages et Figures*, in l'Amour de l'Art, 1951, p. 10 (numéro spécial : Visages); D. Baud-Bovy, *Corot*, Genève, 1957, p. 123; J. Diéterle, *Corot*, 1959, pl. XI.

EXPOSITIONS. *Tableaux français en Italie, tableaux italiens en France*, Palazzo Venezia, Rome, été 1946, nº 98 (rep.); *Le divin Corot*, Galerie Daber, Paris, 1951, nº 7 rep.; *Capolavori dell' Ottocento Francese*, Palazzo Strozzi, Florence, 1955, nº 13, fig. 36; *Corot*, Kunstmuseum, Berne, 1960, nº 26, rep.; *L'Italia vista dai Pittori Francesi del XVIII^o e XIX^o secolo*, Rome, 1961, nº 91, Turin, 1961, nº 85.

Galleria degli Uffizi, Florence.



15. Saint Jérome au désert.

Toile. H. 1,80; L. 2,45.
Signé, daté en bas, à droite : *C. Corot 1837.*

Corot effectue son second voyage en Italie en 1834; à son retour « il porte tout son effort vers les paysages composés selon la tradition classique, qu'il montra chaque année en public... Suivant de très près la tradition de Poussin, dont l'influence est alors très puissante dans son œuvre, il ordonne sa « composition » à une « donnée thématique » prise aux livres saints, à la mythologie ou à une scène pastorale italienne qui associe une action humaine à la nature » (G. Bazin). Au Salon de 1835 il présente « Agar dans le désert », au Salon de 1837 « St Jérôme, paysage ». Moreau-Nélaton note que c'est « l'austère campagne du Languedoc » parcourue par Corot en 1836 qui lui a suggéré un « pendant à son Agar ». La figure de St Jérôme est celle d'un « vieil italien ramassé par l'artiste place Maubert » et qui est mort d'une pneumonie contractée dans l'atelier, insuffisamment chauffé, « le torse du vieillard, que le peintre copia exactement, tremblait d'angoisse véritable ». Corot avait fait une esquisse de la composition qu'il a donnée à Robaut (R. 365) et qui, par la donation Jamot, est entrée au Musée de Reims : elle présente de notables différences avec l'œuvre primitive puisque, notamment, la composition entière est en sens inversé. Corot exposait aussi aux Salons des scènes agrestes ou mythologiques, « le genre austère réussit mieux à Corot que l'idyllique. Dans le St Jérôme du Salon de 1837... il y a un accord entre un paysage sauvage et un sujet grave » (G. Bazin).

HISTORIQUE. Donné par Corot vers 1849 à la paroisse de Ville-d'Avray.

BIBLIOGRAPHIE. P. Mantz, *Corot*, in G.B.A., 1861, p. 422; L. Roger-Milès, *Corot*, 1891, p. 34; Robaut, II, n° 366; Moreau-Nélaton, I, p. 43, 44, 107 et fig. 68; M. Lafargue, *Corot*, p. 37; Bernheim de Villers, p. 30, 54; Fosca, *Corot*, 1930, pl. 17; J. Meier-Graefe, I, p. 48; G. Bazin, *Corot et son œuvre*, in L'Amour de l'Art, fév. 1936, p. 49 et fig. 36 (numéro spécial); Bazin, p. 42, 106; D. Baud-Bovy, *Corot*, Genève, 1957, p. 206.

EXPOSITIONS. Salon de 1837, n° 388 (St Jérôme, paysage); *Œuvre de Corot*, École des Beaux-Arts, Paris, 1875, n° 163; *Corot*, Musée de l'Orangerie, Paris, 1936, n° 31; *Corot*, Musée de Lyon, 1936, n° 26.

Église de Ville-d'Avray.

16. Portrait de Madame Baudot, nièce de Corot.

Toile. H. 0,40; L. 0,32.
Signé, daté en bas, à gauche : *Corot 1837.*

Corot avait peint en 1831 un premier portrait de sa nièce Louise Laure Sennegon qui, comme celui-ci peint six ans plus tard, devint la propriété du petit-fils du modèle, M. Fernand Corot. M. Moreau-Nélaton, exécuteur testamentaire des héritiers de M. Fernand Corot, a remis le premier de ces portraits au Musée du Louvre (ce tableau figure actuellement à l'exposition « *Il Rittrato Francese* » Milan) et le second au musée de la ville de Semur : la famille Corot était originaire de Mussy, près de Semur.
Fille de Madame Sennegon (sœur de Corot, voir nº 19), mariée le 26 octobre 1833 à Philibert Baudot (Archives de la Seine, État-Civil), elle a reçu son oncle chez elle à Lormes en 1834 (Moreau-Nélaton, t. II, p. 157); par la suite, Corot retournera dans le Morvan dont il a laissé différentes vues (voir nº 20).
Un dessin conservé au Musée de Lille (R. 2679) et exposé ici sous le nº 11, est peut-être un autre portrait de Louise Laure Sennegon.

HISTORIQUE. Donné à la ville de Semur par M. Moreau-Nélaton, exécuteur testamentaire des héritiers de M. Fernand Corot, petit-fils du modèle, décédé en 1911.

BIBLIOGRAPHIE. Robaut, II, nº 249; Moreau-Nélaton, II, p. 157; Bernheim de Villers, p. 48 et nº 39; Maurice Gobin, *Corot peintre de portraits*, in L'Art et les Artistes, 1939, p. 269.

EXPOSITIONS. *Musées de Bourgogne*, Musée des Beaux-Arts, Dijon, 1952, nº 87; *La femme dans l'art français*, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1953, nº 22 a.

Musée de la Ville de Semur.

17. Un moine lisant.

Toile. H. 0,635; L. 0,870.
Signé, daté, en bas, à gauche : *Corot, 1840.*

« L'âge mûr est pour Corot une période de concentration et de repliement, a écrit Germain Bazin. Il est dans son âme et dans son cœur, sinon dans sa vie, un ascète. Un ascète de la peinture que retranche du monde l'exigence du génie. Le peu que nous savons de ses lectures confirme cette impression... Un sentiment plus ou moins conscient de la solitude du génie explique-t-il cette prédilection qu'il montre pour la vie des solitaires comme sujet de ses tableaux pensés? Agar dans le désert, la Madeleine, les divers moines qui reviennent souvent sous son pinceau, Démocrite, St Jérôme et même Rebecca qui, telle Agar, semble abandonnée dans un désert calciné auprès d'une fontaine tarie... »
La critique se montre assez sévère envers ces compositions de Corot; déjà, en 1837, le chroniqueur de l'artiste reprochait au peintre « son exécution froide et terne », cependant le peintre commence à vendre : le duc d'Orléans se rend acquéreur de deux toiles en 1839, et en 1840 l'État achète une des toiles exposées au Salon : *le petit Berger* (Robaut 374, Musée de Metz). Après le Salon, où il figurait également, le *Moine* fut présenté au Havre dans une exposition et, peu après, il fut acheté par un amateur. Corot a noté le fait dans un de ses carnets qui contient des fragments de conversation avec un de ses amis, l'architecte Poirot, qui était sourd. On y lit ces mots : « j'ai vendu mon Moine au Havre, 500 francs ».

HISTORIQUE. Acquis par un amateur havrais en 1840; collection Moreau-Nélaton; donation Moreau-Nélaton, 1906, exposée au Musée des Arts Décoratifs en 1907, au Louvre en 1934 (R.F. 1609).

BIBLIOGRAPHIE. Robaut, II, nº 375; *Catalogue de la collection Moreau*, 1907, nº 22; Moreau-Nélaton, I, p. 48, 50 et fig. 73; Brière, nº M 22; Bernheim de Villers, p. 31, 32, 45 et nº 44; J. Meier-Graefe, p. 49, 86; Bazin, p. 106; D. Baud-Bovy, *Corot*, Genève, 1957, p. 208; Sterling-Adhémar, nº 381, pl. CVIII.

EXPOSITIONS. Salon de 1840, nº 309; *Centennale de l'art français*, Paris, 1900, nº 123 (appartient à M. Moreau-Nélaton).

Musée du Louvre.

18. La femme à la poitrine dévoilée.

Bois. H. 0,240; L. 0,185.
Signé en bas, à gauche : *Corot*.
Peint entre 1835 et 1840.

D'après Robaut, cette œuvre a été exécutée entre 1835 et 1840. Si nous n'y retrouvons plus « cette impétuosité des études de la période ultramontaine où Corot se livrait avec ivresse aux caprices du pinceau », nous voyons le peintre échapper à la sécheresse des tableaux composés à l'atelier. Germain Bazin remarque également que « parfois, comme Cézanne à la période d'Auvers, Corot a une tendance à charger ses toiles, mais toujours avec une certaine égalité dans la répartition des pâtes; au lieu d'accrocher celles-ci en reliefs subits comme dans la jeunesse, il triture en profondeur une matière épaisse, ce qui donne à certaines de ses œuvres l'aspect d'une peinture à l'encaustique de l'Antiquité ». Cet « exquis petit buste de la collection Renand » est d'après Germain Bazin un exemple de cette technique qui s'allie là « à une certaine sensualité de la matière » et au raffinement de la composition : « le placement dans le cadre, l'inclinaison de la tête, le dévoilement irrégulier qui, du linge, fait naître la poitrine, dénotent une subtile volonté décorative ».

HISTORIQUE. Vente La Rochenoire, décembre 1899, n° 167; collection Georges Viau.

BIBLIOGRAPHIE. Robaut, II, n° 383; P. Goujon, *Corot peintre de figures*, in G.B.A., 1909, p. 477, rep. p. 473; W. George, *Cent ans de peinture française*, in L'Amour de l'Art, 1925, p. 366, rep. p. 372; Bernheim de Villers, p. 42, 43 et n° 49; René-Jean, *Corot*, 1931, pl. 19; Élie Faure, *Corot*, 1936, fig. 23; P. Jamot, *Corot*, 1936, rep. p. 30; Bazin, p. 39, 41, 124 et n° 56.

EXPOSITIONS. *Figures de Corot*, Salon d'Automne, Paris, 1909, n° 13 (appartient à M. G. Viau); *Cent ans de peinture française*, 18, rue de la Ville-l'Évêque, Paris, 1922, n° 34 (au même); *Corot, Figures et paysages d'Italie*, Galerie Paul Rosenberg, Paris, 1928, n° 15 (coll. de M. le Dr G. Viau); *Corot, Paysages de France et figures*, Galerie Paul Rosenberg, Paris, 1930, n° 11 (au même); *Corot*, Kunsthaus, Zurich, 1934, n° 45, pl. IV (à M. Renand, Paris); *Corot*, Musée de l'Orangerie, Paris, 1936, n° 37; *Chefs-d'œuvre de l'Art français*, Palais National des Arts, Paris, 1937, n° 263; *Fem Sekler Fransk Konst*, National Museum, Stockholm, 1958, n° 115; *Corot*, The Art Institute of Chicago, 1960, n° 40.

M. Georges Renand, Paris.

COROT

19. Portrait de Madame Sennegon, née Annette-Octavie Corot.

Toile. H. 0,46; L. 0,38.
Signé, daté en bas, à droite : *C. Corot 1841*; daté en bas à gauche : *1841*.

Corot a peint ou dessiné les portraits de tous les membres de sa famille : son père, sa mère, sa sœur, son beau-frère, ses neveux et nièces. A l'exposition figurent, outre le portrait de sa sœur, Madame Sennegon, ceux de deux de ses nièces, Madame Baudot (voir nº 16) et Madame Charmois (voir nº 29), celui de son petit neveu Octave Chamouillet (voir nº 23) et de sa petite nièce Blanche Charmois (voir nº 29). Madame Sennegon se présente dans la même attitude que sa nièce, portant à peu près la même coiffure, ce qui accentue la conformité de leurs physionomies. A cette époque, « l'artiste cherche à faire ressemblant avec une attention scupuleuse, voire cruelle comme sera celle des daguerréotypes. Tel le photographe, il fige le modèle dans une ressemblance étroite et probablement traîtresse... la technique de ces figures est la même que celle des tableaux de cette époque, technique appuyée, appliquée; il ne néglige pas d'employer des glacis pour les chairs; parfois il fait usage pour les fonds du procédé néo-classique du frottis » (G. Bazin).

HISTORIQUE. Ce tableau a appartenu au fils du modèle, Henry Sennegon, et à son petit-fils, Georges Lemaistre; coll. Chester Beatty, Londres.

BIBLIOGRAPHIE. Robaut, II, nº 585; Moreau-Nélaton, I, p. 55; Bernheim de Villers, p. 47 et nº 93; René-Jean, *Corot*, 1931, pl. 24; D. Baud-Bovy, *Corot*, Genève, 1957, p. 123.

EXPOSITION. *Corot-Daumier*, Museum of Modern Art, New York, 1930, nº 17, rep.

M. Emery Reves.

20. Saint-André-en-Morvan (Nièvre).

Toile. H. 0,31 ; L. 0,59.
Signé, daté en bas, à gauche : *Corot 1842* et signé une deuxième fois au-dessus.

Corot a séjourné dans le Morvan à plusieurs reprises, région où a demeuré une de ses nièces, Madame Baudot (voir nº 16). Robaut a catalogué quatorze peintures exécutées entre 1840 et 1845 dans cette région.
Si Corot s'est beaucoup discipliné depuis son second voyage en Italie, il n'en reste pas moins très sensible lorsqu'il est devant la nature; l'harmonie sourde de cette toile est expressive dans sa rigueur. C'est l'époque où Corot a le souci de peindre des paysages composés ; cette recherche trouve « son retentissement jusque dans les œuvres faites d'après nature », a remarqué Germain Bazin, qui note le soin avec lequel Corot choisit un « motif » équilibré et parfois même le modifie dans le sens voulu. « En outre, il dispose toujours dans ses paysages de petits personnages qui en sont le centre d'attraction, le point de convergence. Voyez le Saint André du Morvan de 1842, simple étude sans prétention, ces deux figures humaines et cet animal dans cette atmosphère neutre de laquelle se dégage une impression d'éternité constituent une véritable pastorale rustique... »

HISTORIQUE. Toile égarée par Corot, retrouvée par lui en 1872, vendue en 1874; donation Moreau-Nélaton, 1906, exposée au Musée des Arts Décoratifs en 1907, au Louvre en 1934 (RF. 1615).

BIBLIOGRAPHIE. Robaut, II, nº 424; *Catalogue de la collection Moreau*, 1907, nº 23; Moreau-Nélaton, *Corot*, 1913, p. 31, 32, pl. 6 ; Moreau-Nélaton, I, p. 51, 52, fig. 72; Brière, nº M 23; M. Lafargue, *Corot*, 1925, p. 9, 45; J. Meier-Graefe, *Corot*, p. 50, pl. XXX; G. Bazin, *Corot et son œuvre*, in L'Amour de l'Art, février 1936, p. 49, 52-54, fig. 43 (numéro spécial); *Chefs-d'œuvre de la peinture française du Louvre*, Petit Palais, Paris, 1946, nº 175; Bazin, p. 40, 107 et nº 66; D. Baud-Bovy, *Corot*, Genève, 1957, pl. XXVI; W. Balzer, *Der französische Impressionismus*, Dresde, 1958, p. 63, fig. 4; Sterling-Adhémar, nº 382, pl. CVIII.

Musée du Louvre.

COURTAULD INSTITUTE

21. Jeune femme assise, des fleurs entre les mains.

Toile. H. 0,53; L. 0,40.
Signé en bas, à gauche : *Corot*.
Vers 1840-1845.

D'après Robaut cette peinture a Madame Legois pour modèle, et elle daterait de 1838. A la vente posthume de Corot, l'œuvre est intitulée « Pensée » et est située dans la période allant de 1844 à 1850.
Les affinités avec d'autres figures peintes vers 1840-1845 permettent de situer plutôt vers cette dernière date ce tableau qui montre la transition entre le portrait vériste et le modèle posant à l'atelier.

HISTORIQUE. Vente posthume Corot, 1875, n° 112 ; collection Hazard ; vente 1-3 décembre 1919, n° 73; acquis en 1923 avec le concours de la Société des Amis du Musée.

BIBLIOGRAPHIE. Robaut, II, n° 381; Galerie des Neunzehnten Jahrhunderts im Oberen Belvédere, Vienne, 1924, n° 61, rep.; Bernheim de Villers, p. 43 et n° 50; M. Sérullaz, *Corot*, 1951, pl. 6 ; D. Baud-Bovy, *Corot*, Genève, 1957, p. 124 ; J. Diéterle, *Jean-Baptiste Corot*, 1959, pl. 15.

EXPOSITION. *Portraits du siècle*, Paris, Ec. Beaux-Arts, 1883, n° 27 (sous le nom de « Marietta »).

Kunsthistorisches Museum, Vienne.

22. « La Marietta ».

Toile. H. 0,293; L. 0,422.
Inscription en haut, à gauche : « *Marietta - à Rome* ».
Peint en 1843.

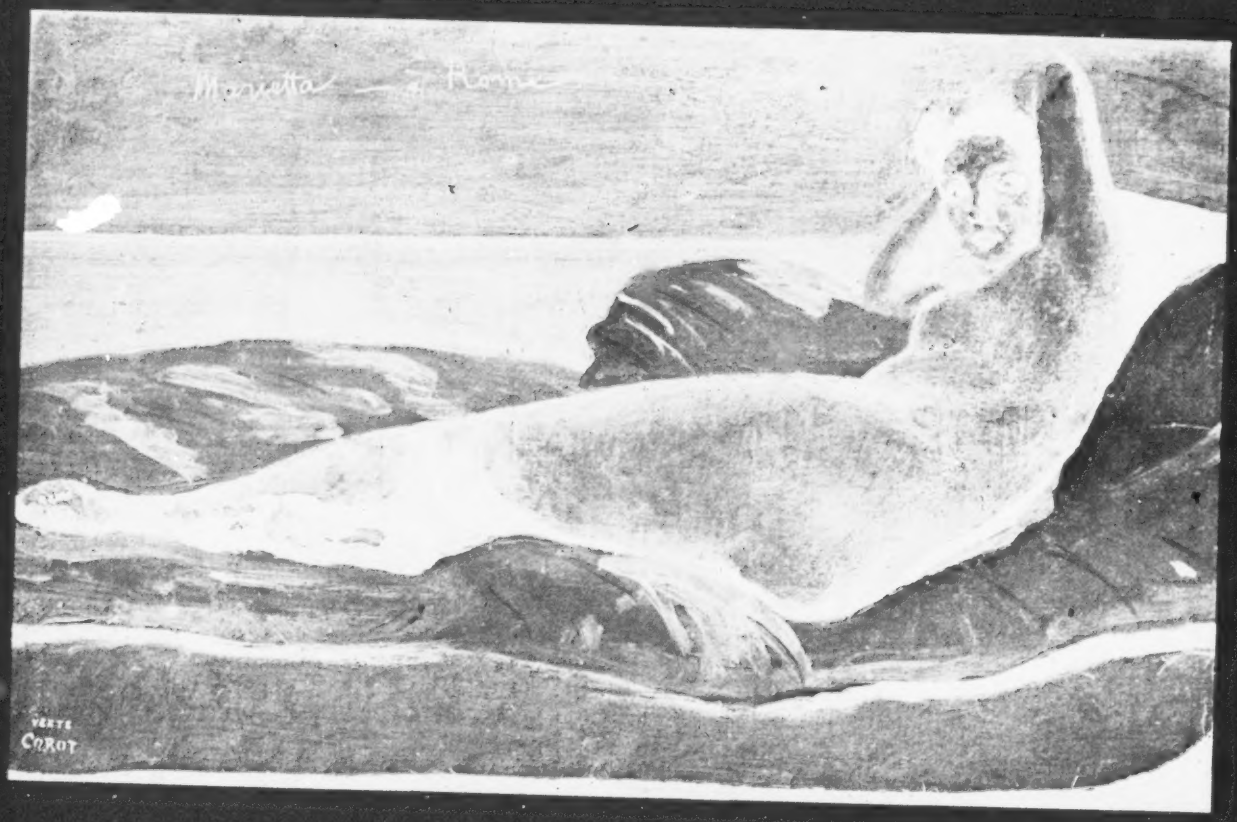
Corot fait un troisième voyage en Italie en 1843; il passe les mois d'été à Rome où « il est accueilli à bras ouverts par son confrère Benouville. Veut-il étudier une figure à l'atelier, celui de ce camarade est à sa disposition. Il en profite pour étendre sur un linge blanc la nudité d'une jeune Transtévérine et peindre, à son tour, une odalisque en ces lieux où plane le souvenir vivant d'Ingres. Pensa-t-il ce jour-là à son illustre devancier? Le déclarer serait téméraire. La nature absorbe sa pensée. Il n'a d'yeux que pour elle» a écrit Moreau-Nélaton; Robaut, lui, a précisé que Corot était très fier de cette peinture et qu'il « faisait remarquer comme une difficulté vaincue le rendu exact des deux valeurs très rapprochées entre elles; celle de la chair et celle du linge ». Germain Bazin a signalé que Corot, plus tard, lorsque son art « est une recherche du temps perdu » a étendu « le corps gracile de Marietta » dans la prairie du *Combat des Amours* de 1855 (R. 1070).

HISTORIQUE. Vente posthume Corot, 1875, n° 374; acquis par Durand-Ruel; vente Hazard, 1-3 décembre 1919, n° 74 rep.; collection Victor Rosenthal; acquis par le Musée du Petit-Palais à la vente A.G. Galerie Charpentier, 8-9 mai 1934, n° 68, rep.

BIBLIOGRAPHIE. Robaut, II, n° 458; Moreau-Nélaton, I. p. 57, fig. 84; M. Lafargue, *Corot*, 1925, pl. 47; J. Meier-Graefe, *Corot*, p. 58; Bernheim de Villers, p. 45 et n° 71; René-Jean, *Corot*, 1931, pl. 29; G. Bazin, *Corot et son œuvre*, in l'Amour de l'Art, février 1936, p. 50, rep. (numéro spécial); E. Faure, *Corot*, 1936, fig. 9; P. Jamot, *Corot*, 1936, rep. p. 20; M. Gobin, *Corot peintre de portraits*, in l'Art et les Artistes, 1939, p. 270; Bazin, p. 18, 48 et n° 69; M. Serullaz, *Corot*, 1951, pl. 17; G. Bazin, *Le problème de l'authenticité dans l'œuvre de Corot*, in Bull. du Laboratoire du Musée du Louvre, juin 1956, p. 20, fig. 4 et 5; D. Baud-Bovy, *Corot*, Genève, 1957, p. 86 et 87, pl. XXV; P. Klossowski, *The Falling Nymphs*, in The Portfolio and Art News Annual, n° 3, 1960, p. 112 (rep.).

EXPOSITIONS. *Corot. Figures et paysages d'Italie*, Galerie Paul Rosenberg, Paris, 1928, n° 23; *Les artistes français en Italie*, Musée des Arts Décoratifs, Paris, 1934, n° 83; *Corot*, Musée de l'Orangerie, Paris, 1936, n° 47, pl. XII; *Corot*, Musée de Lyon, 1936, n° 37, pl. XII; *Chefs-d'œuvre de la peinture française du Louvre*, Petit Palais, Paris, 1946, n° 177; *De David à Cézanne*, Bruxelles, 1947, n° 47, pl. XXIX; *Petit Palais*, Kunsthaus, Zurich, 1947, n° 184; *Corot*, Biennale de Venise, 1952, n° 14; *Maîtres français du Petit Palais*, Rotterdam, Musée Boymans, 1952, n° 19; *Un siècle d'art français*, Petit Palais, Paris, 1953, n° 14, pl. I; *Corot*, Kunstmuseum, Berne, 1960, n° 40.

Musée du Petit Palais, Paris.


Marietta — à Rome
VENTE
COROT

23. Octave Chamouillet poussant une brouette.

Papier marouflé sur toile. H. 0,20; L. 0,16.
Signé en bas, à gauche *Corot*.
Peint vers 1844-1845.

Corot a peint le portrait de sa nièce Octavie Sennegon, devenue Madame Chamouillet (R. 251), et de ses petits-neveux : un dessin daté de 1838 représente l'un d'eux (cf. Bazin, p. 137 et pl. IX); Jules Chamouillet a servi de modèle pour l'enfant juché sur une panthère dans la composition : *La bacchante à la panthère* (Robaut 1276; coll. Harry Payne Bingham); c'est son frère Octave qui est ici représenté, le portrait date de 1844-1845.
Octave Chamouillet devait mourir prématurément; ses deux frères, Léon et Jules, à la mort de Corot, rachetèrent de nombreuses toiles de leur oncle.

HISTORIQUE. Collections de l'artiste-peintre Maurice Lard, de Mademoiselle Lard; coll. particulière.

BIBLIOGRAPHIE. Schoeller-Diéterle, 1956, nº 16 ; J. Diéterle, *J.-B. Corot*, 1959, pl. XVIII.

Collection particulière.

COROT

24. Homère et les bergers.

Toile. H. 0,80; L. 1,30.
Signé en bas, à gauche : *Corot.*
Salon de 1845.

Au Salon de 1845, Corot présente trois œuvres dont *Homère et les Bergers;* paysage (André Chénier — l'Aveugle). Il s'était inspiré du début du poème :

« Dieu dont l'arc est d'argent, Dieu de Clavos, écoute
O Sminthée-Apollon, je périrai sans doute,
Si tu ne sers de guide à cet aveugle errant »
C'est ainsi qu'achevait l'aveugle, en soupirant,
Et près du bois, marchait, faible, et sur une pierre
S'asseyait. Trois pasteurs, enfants de cette terre
Le suivaient, accourus aux abois turbulents
Des molosses, gardiens de leurs troupeaux bêlants.

D'après Robaut, Corot aurait utilisé pour le paysage une étude d'arbres faite à Royat en 1839 (R. 2713); dans un de ses carnets, daté de 1845-1850 environ, se trouve un croquis pour la figure d'Homère (R. 3104) (Voir ce dessin exposé au cabinet des Dessins). Il faut noter qu'une copie de ce tableau a été exposée à la place de l'original à l'école des Beaux-Arts en 1875 (nº 63) et que Robaut a acheté à la vente posthume Corot un grand croquis au fusain sur toile de la même composition (nº 504; 1,02 × 1,55).
Parmi les critiques, qui furent divisés, Delécluze s'est montré spécialement sévère : « Où est Homère? Ôtez la lyre et substituez tout autre instrument vulgaire qu'il vous plaira et le chantre d'Achille disparaîtra... » car Delécluze juge que ni le personnage principal, ni le paysage ne sont suffisamment caractérisés. En revanche le chroniqueur de l'Illustration est enthousiaste, pour lui ce tableau est une des meilleures compositions du Salon : « Chacune de ces figures sont nécessaires, même les deux petits personnages qui s'entretiennent ensemble, dans un chemin creux qui mène à la ville, même la chèvre qui broute au loin le cytise, même le chien que caresse le plus jeune de ces trois bergers ». (Cité par Bernheim de Villers) Baudelaire aussi admire la composition : « rien n'est inutile, rien n'est à retrancher; pas même les deux petites figures qui s'en vont causant dans le sentier — Les trois petits bergers avec leur chien sont ravissants, comme ces bouts d'excellents bas-reliefs qu'on retrouve dans certains piédestaux des statues antiques ». Cependant, il trouve une fâcheuse ressemblance entre Homère et Bélisaire.
Homère et les Bergers continue à susciter des commentaires contradictoires. Klaus Berger y voit un exemple de ce que peut être de « la poésie mal peinte »; Lionello Venturi reprend la critique de Baudelaire, il trouve que la figure d'Homère ressemble trop au Bélisaire de David et que « les bergers sont vraiment des académies superficielles et vaines, la disposition du paysage est théâtrale ». Tandis que Germain Bazin estime que c'est la mieux réussie de toutes les peintures d'histoire de Corot, le paysage « a subi la transposition nécessaire au style héroïque; ...L'attitude sta-

tuaire de l'Homère, la grâce attique des trois pâtres, la silhouette auguste des deux philosophes s'éloignant vers la ville antique du fond, sont en harmonie avec le mythe. Pour ce tableau, où Corot atteint l'accord idéal de Poussin, on peut sans hésiter, prononcer le nom de chef-d'œuvre ».

HISTORIQUE. Don de l'auteur à la ville de Saint-Lô, sur la demande de son ami, Monsieur Élie (probablement vers 1863).

BIBLIOGRAPHIE. Robaut, II, nº 464; Moreau-Nélaton, *Corot*, 1913, p. 31-32, pl. 6, Moreau-Nélaton, I, p. 59, fig. 96; M. Lafargue, *Corot*, 1925, p. 11, 36, 57; R. Bouyer, *Le XIXe siècle et le génie de Corot*, in le Paysage français de Poussin à Corot à l'exposition du Petit Palais (ouvrage collectif), 1926, p. 88-90, nº P 73, pl. LXXXII; Bernheim de Villers, p. 32, 34 et nº 75; J. Meier-Graefe, p. 61, pl. XXXIV; F. Fosca, *Corot*, 1930, pl. 24; A. Davodet, *Quelques notes sur le Corot du Musée de Saint-Lô*, in Notices, Mémoires et Documents publiés par la Société d'Archéologie de la Manche, T. 43, St-Lô, 1931, p. 211-213; René-Jean, *Corot*, 1931, pl. 31; G. Bazin, *Corot et son œuvre*, in l'Amour de l'Art, février 1936, p. 49, 54, fig. 44 (numéro spécial); P. Jamot, *Corot*, 1936, fig. 17; E. Faure, *Corot*, 1936, fig. 11; L. Venturi, *Peintres modernes*, 1941, p. 151-152, 163, fig. 95; Bazin p. 42, 107 et nº 74; Klaus Berger, *Le style de Poussin et le XIXe siècle*, in G.B.A., 1955, p. 192, rep. p. 168; D. Baud-Bovy, *Corot*, Genève, 1957, p. 212-213, pl. XXVIII.

EXPOSITIONS. Salon de 1845, Paris, nº 364 (Homère et les bergers; paysage. André Chénier. l'Aveugle); Association des Artistes, Foyer de l'Odéon, 1846 (sans nº); *Centenaire de Corot*, Musée Galliéra, Paris, 1895, nº 14 (au musée de St-Lô); *Centennale de l'Art français*, Paris, 1900, nº 116; *Le paysage français de Poussin à Corot*, Petit Palais, Paris, 1925, nº 73; *Corot*, Musée de l'Orangerie, Paris, 1936, nº 49, pl. XIII; *Corot*, Musée de Lyon, 1936, nº 38, pl. IX; *Chefs-d'œuvre de l'art français*, Palais National des Beaux-Arts, Paris, 1937, nº 266; *Landscape in French Art*, Royal Academy of Arts, Londres, 1949-1950, nº 164; *Izlozba Radova Francusküh Slikara XIX Veka*, Umetnieki Muzej, Belgrade, 1950, nº 11.

Musée de la Ville de Saint-Lô.

25. La liseuse couronnée de fleurs.

Toile. H. 0,47; L. 0,34.
Signé, daté, en bas à droite : *C. Corot, 1845.*

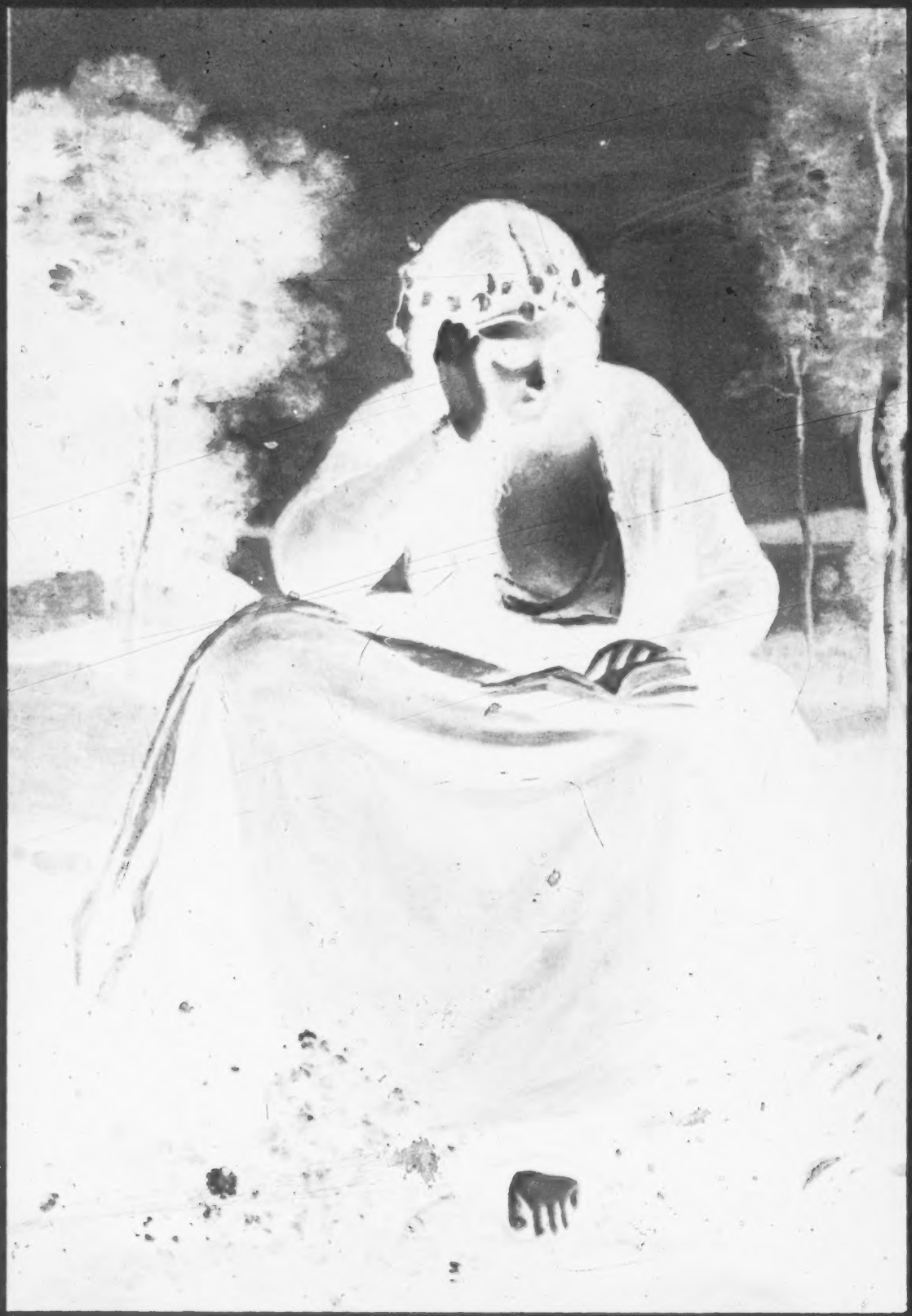
D'après Théophile Silvestre, Corot ne lisait presque jamais, mais il achetait des livres sur les quais « rien que pour leur forme et leur couleur » et il les mettait entre les mains de ses modèles. Ce thème de la lecture se rencontre tout au long de son œuvre.
Cette *Liseuse* a été exécutée cinq ans après le *Moine lisant* (voir nº 17), les deux œuvres relèvent de cette même « discipline ascétique » que Corot s'imposa alors, « même plus sévère que celle qu'il s'appliqua dans sa première jeunesse, comme s'il avait appréhendé l'écueil de la facilité et senti la nécessité de ce nouvel apprentissage, avant de se livrer définitivement et sans arrière-pensée à son démon intérieur » a écrit Paul Jamot, qui remarque combien cette liseuse est classique : « puisqu'elle a les pieds nus pour se promener en plein air, c'est qu'elle appartient à la race gracieuse et supérieure des créatures idéales... Les intentions sont peu précises et c'est en partie leur charme. La peinture, au contraire, est nette et ferme dans son dessin comme dans sa couleur » et l'auteur conclut en considérant que même dans ces années l'aimable fantaisie du peintre ne fut pas enchaînée. Cette liseuse « à la fois moderne et antique, est un charmant exemple d'une heureuse alliance, celle de la sagesse et de la poésie ».

HISTORIQUE. Collection Robert, à Mantes; don de MM. Christian et Maurice Robert, 1926 (RF. 2599).

BIBLIOGRAPHIE. Robaut, II, nº 389; P. Jamot, *Le don Robert, de nouveaux Corot au Musée du Louvre*, in Art Vivant, 1926, p. 802, rep. p. 803; Jamot, 1929, p. 78, pl. 91, p. 80; Bernheim de Villers, p. 43 et nº 62; Sterling-Adhémar, nº 388, pl. CIX.

EXPOSITIONS. *Honderd Jaar Fransche Kunst*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1938, nº 47; *Femmes et fleurs*, Musée d'Angers, 1952.

Musée du Louvre.



26. Portrait de Madame Langeron à l'âge de 4 ans.

Toile. H. 0,24; L. 0,19.
Au revers du châssis, inscription à l'encre : « *Fait par M. Corot* ».
Peint en 1845.

Ce portrait a été peint en 1845 à Ville-d'Avray, selon le témoignage du modèle dont les parents demeuraient dans une maison voisine de celle où villégiaturait Corot. Celui-ci, au retour de son troisième voyage en Italie, a gardé l'habitude de portraire ses familiers. Il continue à faire preuve d'une grande objectivité, cependant il semble qu'un adoucissement en tempère la rigueur, surtout devant les enfants dont il a laissé de rayonnantes images. Contrairement à la plupart des portraitistes d'enfants qui — tels les Anglais et Renoir — trouvent dans ces sujets un merveilleux prétexte à prouver leur virtuosité, Corot en présence de l'enfant semble oublier ses possibilités; la remarque est de Germain Bazin qui ajoute : « il n'est jamais plus « gauche » que lorsqu'il a devant lui un bambin tenant une orange, un clairon ou un fouet; hésitant, son pinceau balbutie avec l'enfance, on dirait que son art se fait naïf pour adhérer à cette âme innocente et jamais le mot de Millet : « Corot, c'est la peinture spontanément trouvée » n'est plus vrai que dans les portraits d'enfants du maître de Ville-d'Avray. »

BIBLIOGRAPHIE. Schoeller-Diéterle, 1948, n° 22.

Collection particulière

27. Portrait d'Édouard Lescot à l'âge de deux ans.

Toile. H. 0,270; L. 0,215.
Peint vers 1845.

C'est aussi vers 1845 que Corot a fait ce portrait d'Édouard Lescot, un autre de ses jeunes voisins à Ville-d'Avray (voir nº 26). « Le dessin à la mine de plomb de l'esquisse transparaît à certains endroits, notamment sous le bonnet », a remarqué Germain Bazin qui souligne par ailleurs la prédilection de Corot pour la petite enfance : « il aimait peindre les regards candides qui ne réfléchissent aucune pensée, que ne tourmente aucune sensation. Certains de ces portraits de bébé sont à ce point gauches et dénués de virtuosité qu'ils se dépouillent en quelque sorte de tout contenu purement plastique qui pourrait être un appel à la sensation, pour atteindre à une pure qualité spirituelle. La vérité ainsi évoquée sans artifice, avec une telle vertu de simplicité, dépasse la valeur de représentation, comme la valeur d'art elle-même; ce n'est plus une image ou une forme; c'est un symbole. »

HISTORIQUE. Collection de M. Lescot, neveu d'Édouard Lescot; collection particulière.

BIBLIOGRAPHIE. Bazin, p. 108 et nº 77; Schoeller-Diéterle, 1956, nº 15; J. Diéterle, *Jean-Baptiste Corot*, 1959, pl. 19.

EXPOSITION. *Le Cabinet de l'Amateur*, Musée de l'Orangerie, Paris, 1956, nº 26, pl. IV.

Collection particulière.

28.. Mademoiselle Delalain.

Toile ovale. H. 0,30; L. 0,26.
Peint entre 1845 et 1850.

En 1821, Corot écrit à son ami Abel Osmond qu'il « aune encore du drap rue St Honoré, chez M. Delalain ». Celui-ci se montre très patient envers ce mauvais employé dont « les doigts trop familiers déjà avec la palette, maculent les étoffes de taches d'huile révélatrices », nous apprend Moreau-Nélaton. Et tandis que le précédent patron de Corot avait fini par se fâcher, celui-ci l'accueille à son foyer. Vers 1825 Corot dessine le portrait de Madame Delalain, puis entre 1845 et 1850 il immortalise toute la famille de son ancien patron en peignant les portraits de son fils, de sa belle-fille et de leurs trois enfants.
Robaut signale que ce portrait de la fille aînée de M. Édouard Delalain (devenue Madame de Graet) a été peint sur une toile carrée, plus grande, qui a été coupée à une date qu'il ne précise pas.
Dans cette œuvre où l'on sent une certaine application, Corot se relie nettement à la conception ingresque du portrait.

HISTORIQUE. Collections E. Delalain; M. de Graet; G. Viau.

BIBLIOGRAPHIE. Robaut, II, nº 597; Moreau-Nélaton, I, p. 55; W. George, *La collection Viau*, I la peinture moderne, in l'Amour de l'Art, 1925, p. 366, rep. p. 371 (sous le titre : *Fillette de M. Delacroix*); Bernheim de Villers, p. 49 et nº 101; Bazin, 1942, p. 107 et nº 69.

EXPOSITIONS. *Cent ans de peinture française*, 18, rue de la Ville-l'Évêque, Paris, 1932, nº 33; *Corot, paysages de France et figures*, Galerie Paul Rosenberg, Paris, 1930, nº 19, (collection de M. le Dr Viau); *Corot*, Kunsthaus, Zurich, 1934, nº 59; *Corot*, Musée de l'Orangerie, Paris, 1936, nº 55; *L'Enfance*, Galerie Charpentier, Paris, 1949, nº 55; *Peintres de portraits*, chez Bernheim-jeune, Paris, 1952, nº 9; *Corot*, Kunstmuseum, Berne, 1960, nº 46.

M. Georges Renand.

29. Portrait de Madame Charmois, née Claire Sennegon.

Toile. H. 0,43; L. 0,35.
Cachet de la vente Corot en bas à gauche.
Au revers : cachet de cire de la vente Corot (ne figure pas au catalogue de la vente posthume).
Peint vers 1845.

Claire Charmois, fille de Madame Sennegon (voir nº 19) « est la digne petite fille de la célèbre modiste de la rue du Bac, que Corot jusqu'à la fin, avec une tendre et souriante piété filiale, appela toujours « la Belle Dame », a écrit Paul Jamot qui est touché par tant d'application naïve et tant d'intensité d'effet, Corot se montre ainsi « l'héritier lointain mais authentique, des Clouet, des Corneille de Lyon et de leurs émules, qui nous ont laissé. en petit format, des images si élégantes, si subtiles, moralement et physiquement vraies, des seigneurs et des belles dames de la cour des Valois. »

HISTORIQUE. Donné au Louvre, en 1926, par la famille de Madame Lemarinier, fille de Madame Charmois (RF. 2560).

BIBLIOGRAPHIE. Robaut, II, nº 587; M. Lafargue, *Corot*, 1925, p. 48; R. Rey, *Musée du Louvre, Deux nouveaux portraits par Corot*, in Beaux-Arts, 1926, p. 199, rep.; P. Jamot, *Corot portraitiste au Musée du Louvre*, in R.A.A.M., 1926, T. I, p. 278, 281, rep. p. 279; P. Jamot, 1929, p. 83-85, planche 93, p. 82; Bernheim de Villers, p. 48 et nº 94; J. Meier-Graefe, pl. XXXII; P. Jamot, *Corot*, 1936, rep. p. 23; Bazin, p. 107 et nº 79; D. Baud-Bovy, *Corot*, Genève, 1957, p. 123 et pl. XXIX; Sterling-Adhémar, nº 390, pl. CX.

EXPOSITIONS. Biennale de Venise, 1934, nº 141; *Corot*, Musée de l'Orangerie, Paris, 1936, nº 54; *Corot*, Musée de Lyon, 1936, nº 43, pl. IV; *Chefs-d'œuvre de la peinture française au Louvre*, Petit Palais, Paris, 1946, nº 179; *Delacroix et le portrait romantique*, Atelier Delacroix, Paris, 1950, nº 8.

Musée du Louvre.

30. La mariée (La servante du peintre Cibot).

Toile. H. 0,320; L. 0,245.
Cachet de la vente Corot, en bas, à gauche.
Au revers : cachet de cire de la vente Corot.
Peint vers 1845.

Corot rencontre un jour le peintre Cibot qui lui dit : « Je suis bien heureux de te trouver sur mon chemin. J'ai une étude intéressante à te proposer. Ma bonne, qui te connaît, se marie demain. Je lui ai promis de faire tantôt son portrait dans sa toilette de noce. Veux-tu partager le modèle? » Racontant cette anecdote à Robaut, Corot ajoutait en montrant cette peinture : « elle est fameuse, c'est une des meilleures du magasin. » C'est probablement en souvenir de cette conversation qu'à la vente posthume Corot, son ami Robaut se rendit acquéreur de *La Mariée*.

HISTORIQUE. Vente posthume Corot, mai 1875, n° 359; collections Robaut, Moreau-Nélaton; donation Moreau-Nélaton, 1906, exposé au Musée des Arts Décoratifs en 1907 et au Musée du Louvre en 1934 (RF. 1634).

BIBLIOGRAPHIE. Robaut, II, n° 458 bis; *Catalogue de la Collection Moreau*, 1907, n° 25; L. Deshairs, *la Collection Moreau au Musée des Arts Décoratifs* in R.A.A.M., 1907, p. 254, rép. p. 253; R. Bouyer, *Corot peintre de figures*, in R.A.A.M., 1909, p. 300, rep. p. 298; P. Goujon, *Corot peintre de figures*, in G.B.A., 1909, p. 478; M. Lafargue, *Corot*, 1925, p. 48; P. Jamot, *Corot portraitiste au Musée du Louvre* in R.A.A.M., 1926, p. 274; Jamot, 1929, p. 83; Brière, n° M. 25; Bernheim de Villers, p. 42 et n° 72; J. Meier-Graefe, p. 62, pl. XXXIII; Bazin, p. 108; D. Baud-Bovy, *Corot*, Genève, 1957, p. 41, pl. XXX; Sterling-Adhémar, n° 389, pl. CX; J. Diéterle, *Jean-Baptiste Corot*, 1959, 1959, pl. 21.

EXPOSITIONS. *Chefs-d'œuvre de la peinture*, Musée du Louvre, 1945, n° 88 (supplément); *Chefs-d'œuvre de la peinture française au Louvre*, Petit Palais, Paris, 1946, n° 178.

Musée du Louvre.

31. Le fils du peintre Desbrochers enfant, tenant une orange.

Toile. H. 0,240; L. 0,193.
Peint vers 1845.

Au mois de juillet 1831, Corot était campé à Chailly, chez la mère Lemoine. Il loge là avec un certain Desbrochers qui fait aussi de la peinture (Moreau-Nélaton, T. II, p. 152). Vers 1855-1860, c'est à Boulogne que les deux amis travaillent ensemble (Robaut nº 959). De cet ami et de sa femme, Corot a laissé des portraits dessinés qui sont conservés au Cabinet des Dessins du Musée du Louvre (RF. 5598 et RF. 5599. (Voir dessins exposés au Cabinet des Dessins). Vers 1845, il fait le portrait de leur fils, étonnament lumineux dans des tons sourds, et vers 1850-1855 celui d'une de leurs parentes qui était la Supérieure du couvent des Annonciades de Boulogne-sur-Mer (voir nº 39).

HISTORIQUE. Donné par Corot à Desbrochers; legs de Madame Georges Gautier, née Desbrochers, 1922 (RF. 2376).

BIBLIOGRAPHIE. Robaut, II, nº 591; Brière, nº 3050; P. Jamot, *Corot portraitiste au Musée du Louvre* in R.A.A.M., 1926, p. 274; P. Jamot, 1929, p. 84; Bernheim de Villers, p. 49 et nº 98; M. Gobin, *Corot peintre de portraits*, in L'Art et les Artistes, 1939, p. 270, rep. p. 271; Sterling-Adhémar, nº 391, pl. CXI.

EXPOSITION. *Fem Sekler Fransk Koust,* Musée de Stockholm, 1958, nº 116.

Musée du Louvre.

32. Paysanne au bonnet jaune.

Toile. H. 0,35; L. 0,27.
Cachet de la vente Corot en bas, à droite.
Peint vers 1840-1845.

Au cours de ses voyages, Corot s'est intéressé aux types locaux, et cela dès les débuts de sa carrière de peintre (voir nº 1). Dans ces œuvres, il s'adonne à l'étude attentive du modèle, il en brosse des images qui, si elles sont toujours d'un réalisme prenant, deviennent à cette époque, vers 1845, d'une solidité et d'une force remarquables. Dès 1885, Jean Rousseau constatait que « les figures de Corot ont fait faire à l'art contemporain un des rares progrès dont il puisse se targuer vis à vis de l'art ancien, elles ont popularisé l'étude de la figure en plein air. »

HISTORIQUE. Vente posthume Corot, mai 1875, nº 93, à M. Paschal; coll. Henri Rouart; vente Henri Rouart 9-11 décembre 1912, nº 139, rep.; coll. Rouart.

BIBLIOGRAPHIE. Robaut, II, nº 414; Bernheim de Villers, p. 44 et nº 65.

EXPOSITION. *Chefs-d'œuvre dans les collections françaises*, Musée Jacquemart-André, été 1961 (liste publiée par le journal *Arts*, nº 28).

M. Clément Rouart, Paris.

33. Tête de nègre.

Toile. H. 0,24; L. 0,16.
Cachet de la vente Corot.
Peint vers 1840-1845.

Corot, en dehors des figures de moines, n'a peint que peu d'études d'hommes, et, en général, elles lui ont servi pour composer ses tableaux « d'histoire ». Aussi peut-on penser que cette étude faite, d'après Robaut, à l'atelier entre 1840 et 1845, date plutôt de la fin de cette période, c'est-à-dire de l'époque où le Curé de St Nicolas du Chardonnet avait choisi « le Baptême, par Saint Philippe, de l'ennuque de la reine d'Éthiopie », comme sujet de la toile destinée à décorer la chapelle des Fonts Baptismaux de son église. Cette hypothèse est renforcée par le fait que le modèle qualifié de « nègre » par Robaut, semble plutôt être un Abyssin.

HISTORIQUE. Vente posthume Corot, mai 1875, nº 349; à M. de Compiègne; coll. particulière.

BIBLIOGRAPHIE. Robaut, II, nº 536; Bernheim de Villers, p. 45 et nº 88.

EXPOSITIONS. *Peinture et Impressionnisme, de Gericault à Monet*, Galerie Alfred Daber, Paris, 1956, nº 7; *Corot*, Galerie Brame, Paris, 1957, nº 15.

Collection particulière.

34. Jeune fille. Jeannette (?).

Mine de plomb. H. 0,185; L. 0,240.
Vers 1848.

Corot peignit vers 1848, en compagnie de son ami Fleury, une étude de *La petite Jeannette* assise, les seins nus (Robaut nº 459); le même modèle semble avoir servi pour ce dessin.

HISTORIQUE. Legs du Dr C. Metler, Bâle, 1942.

EXPOSITION. *Corot*, Kunstmuseum, Berne, 1960, nº 120.

Cabinet des Estampes, Kunstmuseum, Bâle.

35. Portrait de femme, demi-figure.

Dessin à la plume, lavis en noir avec encre de Chine. H. 0,289; L. 0,229.
Cachet de la vente Corot en bas, à gauche.
Vers 1850-1855.

L'auteur du catalogue de l'exposition « Teekeningen Van Ingres tot Seurat » a rapproché ce dessin du tableau : *La femme à la grande toque et à la mandoline*, que Robaut situe entre 1850 et 1855 (Robaut n° 1060); toutefois, la pose diffère et la technique fait ressortir son inspiration romantique.

HISTORIQUE. Vente Corot, 1875; acquis par Kœnigs en 1929; collection F. Kœnigs, Haarlem; don de M. D. G. van Beuningen à la Fondation Musée Boymans-van Beuningen en 1940.

EXPOSITIONS. *Teekeningen Van Ingres tot Seurat*, Musée Boymans, Rotterdam, 1933-1934, n° 19, rep.; *Zeichnungen französischer Meister von David zu Millet*, Kunsthaus, Zürich, 1937, n° 15; *Corot*, Kunstmuseum, Berne, 1960, n° 128.

Musée Boymans-van Beuningen, Rotterdam.

VENTE
COR

36. La blonde gasconne.

Toile. H. 0,50; L. 0,40.
Cachet de la vente Corot en bas à gauche.
Peint vers 1850.

Les qualités de maturité du talent de Corot sont telles dans cette toile que l'on n'est pas étonné d'apprendre qu'à la mort de l'artiste, le catalogue de la vente posthume (1875) avait daté cette figure des toutes dernières années (1870-75) alors qu'en réalité elle avait été peinte vingt-cinq ans auparavant. Une solidité, une rigueur étonnantes caractérisent cette œuvre, robuste comme le modèle lui-même. Mais la force n'exclut pas la beauté ni la grâce. Les grands yeux rêveurs, les traits réguliers, l'ovale plein du visage encadré de cheveux crêpés et nattés surmontent le corps d'une belle fille saine et bien plantée. Son buste ferme est comme entouré d'une belle arabesque formée par l'épaule ronde, nue, la courbe des deux bras joints par les longues mains, et qui se termine dans l'ombre du cou.
Cette remarquable étude a été peinte dans l'atelier occupé par Corot à cette époque quai Voltaire. Elle y resta longtemps et semble avoir été particulièrement aimée par l'artiste puisqu'il l'a reproduite à deux reprises dans ses tableaux. C'est en effet la *Blonde Gasconne* que l'on aperçoit sur le mur, accroché au fond de *l'Atelier* (Louvre, voir n° 60, ainsi que dans *l'Atelier* (R. 1559) appartenant à la Washington National Gallery.

HISTORIQUE. Vente Corot, 26 mai 1875 (n° 185) à M. Diot; Coll. Diot; Vente Bonnemaison-Bascle, 3 mai 1890, (n° 11) à M. Leclanché; Coll. Leclanché; Bernheim-jeune; Ed. Warneck, Paris; Warneck-Sambon; Vente Warneck, 27 mai 1926 (n° 91, Gal. Georges Petit); P. Cassirer, Amsterdam; Coll. privée, Hollande; Reid & Lefevre, Londres; Georges Keller.

BIBLIOGRAPHIE. Robaut, II, n° 459 bis; Bouyer, *Corot peintre de figures*, in R.A.A.M., 1909, XXVI, p. 294-306; Bernheim de Villers, p. 44 (n° de Robaut erroné) et n° 73; Art News, 20 octobre 1934, repr. sur la couverture; American Magazine of Art, décembre 1934, p. 688; Cahiers d'Art, n° 5-8, 1934, pl. III; Le Musée, avril 1925, p. 50-52, pl. X; Mauclair, 1930, *Corot*, pl. XLVIII; Meier-Graefe, p. 87; S.S. Weekly, octobre 17, 1934, p. 4; Smith College Bulletin, 1935, p. 3-9, 24, repr. p. 2; Elie Faure, *Corot*, 1936, pl. 32; G. Bazin, p. 41 et n° 76, repr.; Forty French pictures, 1953, n° 13; Time Weekly, 17 octobre 1954, p. 4; Baud-Bovy, *Corot*, Genève, 1957, p. 126; Mary-Anne Guitar, *Treasures on campus, Mademoiselle*, may 1959, mentionné et repr. p. 113.

EXPOSITIONS. *L'Art français au service de la Science*, Paris, mai 1923, n° 171; 3e Biennale rétrospective, Rome, 1925; *French Drawings and Paintings XIX century*, Fogg Art Museum, 1934; *Renoir, Cézanne and their contemporaries*, Londres, Reid & Lefevre, 1934, n° 12; *20th Anniversary*, Cleveland Museum of Art, 1936, n° 272, pl. LIX; *Forty-three portraits*, Wadsworth Atheneum, Hartford (Conn.), 1937,

nº 36; *Figure pieces*, Knoedler & C, New York, 1937-1938, nº 5; *Pictures of the month*, Albright Art Gallery, Buffalo, 1938; *Paintings of Women XVth to XXth century*, Art Gallery, Toronto, 1938; *Masterpieces of painting*. Art Assoc. Montreal. 1942, nº 5; *J.B.C. Corot, 1796-1875*, The Art Gallery, Toronto, nº 13; *Corot*, Philadelphia Museum of Art, 1946, nº 23, repr.; *Portraits of Women XV-XX Centuries*, Worcester Art Museum, 1949, repr. p. 10; *XIXth Century Painting & Sculpture*, Seattle Art Museum, Seattle (Washington) 1951; *Paintings & Drawings from the Smith College Collection*, Knoedler & Cº, N-Y, 1953; *French Pre-Impressionnism Painters of the XIXth Century*, Winnipeg Art Gallery, 1954, nº 37, p. 21; *Man and his Years*, Baltimore Museum of Art, 1954; *Corot*, Paul Rosenberg, New York, 1956; *Corot*, Chicago Institute of Art, 1960, nº 65, repr. utilisée pour l'affiche.

Smith College Museum of Art, Northampton (Mass.) U.S.A.

37. Bretonnes à la fontaine.

Toile. H. 0,385; L. 0,550.
Signé en bas à gauche : *Corot*.
Peint vers 1850-1855.

Tableau peint, selon Robaut, aux environs du Croisic.
Quelques bretonnes puisant de l'eau dans une lande pelée est un motif modeste et un sujet ingrat pour un artiste qui refuse le pittoresque anecdotique. Mais Corot sait magnifier les sujets les plus humbles. Les personnages immobiles autour de la fontaine soulignent la stabilité de la composition en forme de pyramide, et par leurs coiffes blanches et leurs fichus clairs, les paysannes égaient cet ensemble désertique dont M. Bazin a justement noté le caractère « oriental ».
Il existe une composition de même esprit : *Paysannes à la fontaine à Mur-de-Bretagne* (Philadelphia Museum of Art - Robaut 685), dont les figures, au lieu d'être groupées au centre, sont dispersées des deux côtés du tableau.

HISTORIQUE. Coll. Robaut; Vente Robaut, 1907, n° 10; acquis par Paul Jamot; Coll. P. Jamot; Legs Paul Jamot, 1939, entré au Louvre en 1941 (R.F. 1941-4).

BIBLIOGRAPHIE. G. Geffroy, *Corot*, in The Studio, numéro d'hiver, 1902-1903, Paris, 1903 ; Robaut, II, n° 684 ; Luc Benoist, in A.A., 1926, pl. 169 ; Meier-Graefe, pl. XLIV; Elie Faure, *Corot*, 1931, repr. pl. 57; P. Jamot, *Corot*, 1936, p. 28, repr.; J. Vergnet-Ruiz, *La Donation Paul Jamot*, in Revue des Beaux-Arts de France, 1943, fasc. 4, repr.; *Corot raconté par lui-même et par ses amis*, édit. Cailler, Genève, 1946-1947, fig. n° 6, face p. 48; G. Bazin, 1951, p. 109, n° 87, repr.; Sterling-Adhémar, n° 402, pl. CXIV.

EXPOSITIONS. *Exposition posthume Corot*, École des Beaux-Arts, 1875, n° 100; *Le Paysage français de Poussin à Corot*, Petit Palais, 1925, n° 72; *L'Art français au XIX^e siècle*, Copenhague, 1928, n° 10; *Corot*, Figures et paysages de France, Galerie Rosenberg, Paris, 1930, n° 24; *French Art 1200-1900*, Londres, Burlington House, 1932, n° 362; *Commémorative Cat.*, n° 30; *Corot*, Kunsthaus, Zürich, 1934, n° 64, pl. VII; *Corot*, Orangerie, 1936, n° 57; *Corot*, Musée de Lyon, 1936, n° 50; *Donation Paul Jamot*, Orangerie, 1941, n° 21; *Nouvelles Acquisitions des Musées nationaux 1939-1945*, Louvre, 1945, n° 77; *De David à Cézanne*, Bruxelles, 1947-1948, n° 48, pl. 30 ; *Le Paysage français*, exposition circulante (Nord de la France), 1956, n° 12.

Musée du Louvre.

THE ART EXHIBITION CATALOGUES OF
THE NATIONAL MUSEUMS OF FRANCE

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
21 Bateman Street
Cambridge CB2 1NB
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1977

Series: The purpose of this series is to make available those catalogues that have lasting interest through their text or their illustrations. Catalogues and cumulations of titles in the series are available from the publishers.

Serial numbers: Each title is identified by a three-part serial number. The first part of the serial number designates the sales list in which the title was first announced. The second part indicates the agent of publication, i.e. the museum, gallery or organisation that was responsible for the publication of the catalogue. The third part of the serial number is the number allotted to that title.

Copyright of the original edition: Editions des Musées nationaux-Paris-France. The microfiche edition is published by permission of the Editions des musées nationaux-Paris-France.

Technical data:

Producing laboratory: NCR Ltd, Boreham Wood, Herts, England.

List 12

38. Saint Sébastien.

Toile. H. 0,525; L. 0,350.
Cachet de la vente Corot (n° 152) en bas à droite.
Peint vers 1850-1855.

Corot a représenté deux fois Saint Sébastien lié à un arbre. Celui-ci, une esquisse, est beaucoup plus intéressant que le tableau définitif (R. 1034), académique et semblable à un modèle d'atelier.
Pour le Salon de 1853, l'artiste reprendra ce thème « si cher à son âme charitable », mais le traitera tout à fait différemment, plaçant ses personnages (le saint étendu et deux femmes le secourant), de format réduit, dans un grand paysage en hauteur (R. 1063 A et B). Le même sujet à trois personnages sera encore repris par Corot en 1874 (R. 2316).
Alors qu'elle faisait partie de la collection Chéramy, la présente toile voisina longtemps parmi les nombreux Delacroix de cette collection, avec le petit exemplaire du *Christ au Jardin des Oliviers*. Cette juxtaposition prouva que le tempérament des deux maîtres n'était pas toujours aussi éloigné l'un de l'autre que l'on avait coutume de le penser.

HISTORIQUE. Vente posthume Corot, 26 mai 1875, n° 152, à M. Breysse; Vente Dussol (de Cette), 17 mars 1884, n° 24, à M. Montaignac; Coll. Chéramy, vente 5 mai 1908, n° 137; Coll. Moreau-Nélaton; Don de M. Étienne Moreau-Nélaton au Louvre en 1919, en souvenir de son fils Dominique, mort pour la France en 1918 (R.F. 2232).

BIBLIOGRAPHIE. Robaut, II, n° 1035; Brière, M. 41 B; Meier-Graefe, *Camille Corot*, Munich, 1913, repr. p. 65; Bernheim de Villers, p. 54 et n° 128; Meier-Graefe, p. 78, 79, pl. XLVI; Sterling-Adhémar, n° 408, pl. CXVI.

EXPOSITION. *Centenaire de Corot*, Palais Galliera, 1895, n° 33.

Musée du Louvre.

39. La Supérieure du Couvent des Annonciades de Boulogne-sur-Mer.

Bois. H. 0,36; L. 0,23.
Signé en haut à droite : *Corot.*
Peint vers 1850-1855.

Ce portrait, nous dit Robaut, fut fait par Corot pour son ami Desbrochers, dont la religieuse était une parente.
« Corot a tiré une harmonie à la Velasquez du splendide costume de l'ordre des Annonciades fondé par la fille de Louis XI, Jeanne de Valois. » (G. Bazin). La large bande rouge vif surgissant des draperies brunes et barrée d'un ruban bleu est surmontée d'un important triangle blanc qui éclaire par en-dessous le visage un peu mystérieux, noyé dans la pénombre du voile, et dont le nez seul reçoit une touche de lumière.
Dans son très modeste format, ce portrait est un véritable morceau de choix.

HISTORIQUE. Coll. Desbrochers; Coll. Georges Gautier; Legs de Mme Georges Gautier, née Desbrochers, 1922 (R.F. 2377).

BIBLIOGRAPHIE. Robaut, II, n° 666; Brière, n° 3051; P. Jamot, *Corot portraitiste*, in *R.A.A.M.*, 1926, p. 274, repr. p. 277; P. Jamot, 1929, 2e partie, p. 84; Bernheim de Villers, p. 51 et n° 107; M. Gobin, *Corot peintre de portraits*, in *L'Art et les Artistes*, 1939, T. XXXVIII, cité p. 270, repr. p. 267; G. Bazin, n° 97 et repr.; Baud-Bovy, *Corot*, Genève, 1957, pl. XXXVIII; Sterling-Adhémar, n° 407, pl. CXVI.

EXPOSITIONS. *Corot*, Lyon, 1936, n° 49; *Delacroix et la couleur*, Atelier Delacroix, 1952, n° 12; *Corot, Dutilleux et leurs amis*, Arras, 1954, n° 12; *Corot*, Musée de Dieppe, 1958, n° 18.

Musée du Louvre.

40. Chartreux lisant (ou moine blanc assis).

Toile. H. 0,55; L. 0,455.
Signé en bas à gauche : *Corot.*
Peint vers 1850-1855.

A part quelques portraits d'amis très proches, Corot ne peignait pas volontiers les hommes. Ils l'inspiraient peu. Mais à cette époque, reprenant des souvenirs de sa première époque romaine, il revêt généralement ses quelques modèles masculins d'un habit de moine blanc ou brun. Corot faisait poser à cet effet ceux de ses amis possédant une belle barbe. Son ami le peintre lyonnais Ravier lui rendit une fois ce service.
Ici le modèle est anonyme. On peut admirer sa calvitie presque « caravagesque », son ample barbe rousse, ses traits accentuées qui donnent tous les caractères d'un vrai portrait à cette figure plus largement conçue que les autres de la même période et qui, par son puissant relief, évoque un morceau de sculpture.
Vers 1865, Corot a fait une réplique de ce tableau (R. 1332), de dimensions plus importantes (0,74; 0,50), qui fut acheté par Durand-Ruel à la Vente Robaut le 18 décembre 1907 (Actuellement Coll. Buhrle, Zürich).

HISTORIQUE. Coll. Louis Robert, Mantes; Don de MM. Christian et Maurice Robert au Louvre, 1926 (R.F. 2604).

BIBLIOGRAPHIE. Robaut, II, n° 1044; P. Jamot, 1929, École française, 2e partie, p. 78 et 81, pl. 92; Bernheim de Villers, p. 57 et n° 138; Meier-Graefe, cité p. 86 et 87; Sterling-Adhémar, n° 400, pl. CXIV.

EXPOSITION. *Activité artistique de Munich,* 1869-1914, Munich, 1958, n° 17.

Musée du Louvre.

41. Monsieur Pivot à cheval.

Toile. H. 0,39; L. 0,30.
Signé en bas à gauche : *Corot.*
Peint vers 1850-1855.

Vers 1850-55 fut peint l'unique portrait équestre de l'œuvre de Corot : *Monsieur Pivot à cheval.* C'est une scène prise sur le vif, très alerte en même temps qu'harmonieusement composée. Le cheval blanc immobile, classiquement placé au centre de la toile, le costume estival, le grand chapeau de paille ressortent sur le fond vert du bois que rayent deux autres notes très claires, celles des grands troncs lisses et blancs de deux bouleaux élancés.
Alfred Robaut, dans ses Documents inédits, conte une anecdote pleine de vie, illustrant ce tableau. Elle est datée du 22 octobre 1873 : « Le Maître me montre une petite toile qu'on lui a confiée hier et qu'il a revue dans de singulières circonstances. Il y a vingt ans environ, un certain M. P(ivot), propriétaire d'une campagne voisine de celle du Maître, passait à cheval dans les bois de Ville d'Avray devant notre artiste, qui, en train de faire une étude, le pria de s'arrêter un moment pour faire une pochade d'après lui. L'estimable négociant se laissa faire. A quelque temps de là il vint à mourir, et le cher Maître crut faire acte de générosité en envoyant cette toile à sa veuve. Jamais il n'en avait reçu ni félicitations ni remerciements; bien mieux, le plus simple accusé de réception n'était même pas parvenu au généreux donateur, et c'est au point qu'il se demandait si la commission avait été bien faite. Bref, passant par là hier (22 oct. 1873) en compagnie du docteur C(ambay) à qui l'histoire venait d'être contée, ils eurent l'idée d'entrer pour se risquer à tout hasard et demander à voir l'œuvre. La dame de la maison arrive, et le Maître prend pour prétexte que la petite toile qu'il lui avait envoyée autrefois lui plaisait beaucoup et qu'il désirait la copier. Aussitôt la dame faisant signe de l'aller chercher, M. Corot lui dit qu'il la prie de sortir l'objet du cadre qui l'embarrasserait et celle-ci de répondre naïvement : « Oh, mais c'est bien simple, on n'y a jamais mis de cadre ». Ce tableau, prêté à Corot sur sa demande par Mme Pivot, était resté dans l'atelier de l'artiste jusqu'à la mort de celui-ci. Compris par erreur parmi les tableaux à vendre, il fut incorporé dans la vente posthume (sous le nº 358). On l'en soustraya et il fut rendu à Mme Pivot.

HISTORIQUE. Coll. Pivot; Coll. P. Tudor Hart; Acquis de M. P. Tudor Hart par la National Gallery de Londres en 1923 grâce au Grant-in-aid and Mackerell Fund.

BIBLIOGRAPHIE. A. Robaut, Documents manuscrits, Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale (côte Yb 3, 949), folio 25; Robaut, II, nº 665; Meier-Graefe, pl. LX; Bernheim de Villers, p. 53 et nº 109; Martin Davies, Catalogue de la National Gallery, Londres, édit. 1946 *(Horseman in a wood)*, p. 78, nº 3816.

National Gallery, Londres.

42. Portrait de M. Bison.

Toile. H. 0,32; L. 0,25.
Signé en haut à droite : *C. Corot.*
Peint en 1852.

A partir de 1840, dans la plupart de ses tableaux de figures, Corot cherche à tirer du modèle un parti décoratif. Seuls les portraits qu'il exécute d'après ses proches et ses amis gardent l'objectivité stricte des débuts. Corot a peint là avec autorité, non seulement un beau portrait d'homme, mais encore un portrait qui, au point de vue psychologique, est beaucoup plus remarquable que les autres. Une grande douceur, un sentiment de vie intérieure émanent de l'expression intelligente et réfléchie de ce négociant parisien dont le haut du visage et le large front dégarni sont mis en valeur par un intense éclairage direct.
Dans ce portrait comme dans le suivant, la gaucherie de la technique, l'évidente timidité du peintre devant le modèle sont étranges à cette date et témoignent d'un curieux retour à une certaine manière de sa jeunesse.

HISTORIQUE. Collections : Bison; Forbes, 1904; F. Hindley Smith. Don de M. F. Hindley Smith en 1939.

BIBLIOGRAPHIE. Robaut, II, 1055; Bernheim de Villers, p. 51 et n° 148; Meier-Graefe, p. 86; Ashmolean Museum, Oxford, *Report of the visitor*, 1939, p. 28-29, et 1940, p. 15, pl. V.

Ashmolean Museum, Oxford.

43. Portrait de Mme Bison.

Toile. H. 0,32; L. 0,25.
Signé en bas à gauche : *Corot.*
Peint en 1852.

Mme Bison, dont le visage est moins scruté par le peintre que celui de son mari, nous apparaît ici comme « grave et ennuyée ».
La tête, les points clairs de la robe, le dos du fauteuil reçoivent la lumière de façon directe et forment contraste avec la robe austère de ton et de forme qu'agrémentent à peine un petit col, des manchettes de dentelle et une châtelaine d'or attachée à la taille. Une mantille noire qui retombe sur les épaules et estompe leur contour, achève de faire paraître le modèle plus âgé qu'il n'est en réalité.

HISTORIQUE. Collections : Bison ; Forbes, 1904 ; F. Hindley Smith. Don de M. F. Hindley Smith en 1939.

BIBLIOGRAPHIE. Robaut, II, 1056; Bernheim de Villers, p. 51 et nº 14; Meier-Graefe, cité p. 86; Ashmolean Museum, Oxford, *Report of the visitor*, 1939, p. 28-29, et 1940, p. 15.

Ashmolean Museum, Oxford.

44. Le chariot d'Arras.

Toile. H. 0,57; L. 0,85.
Signé en bas à gauche : *Corot.*
Peint vers 1853-1854.

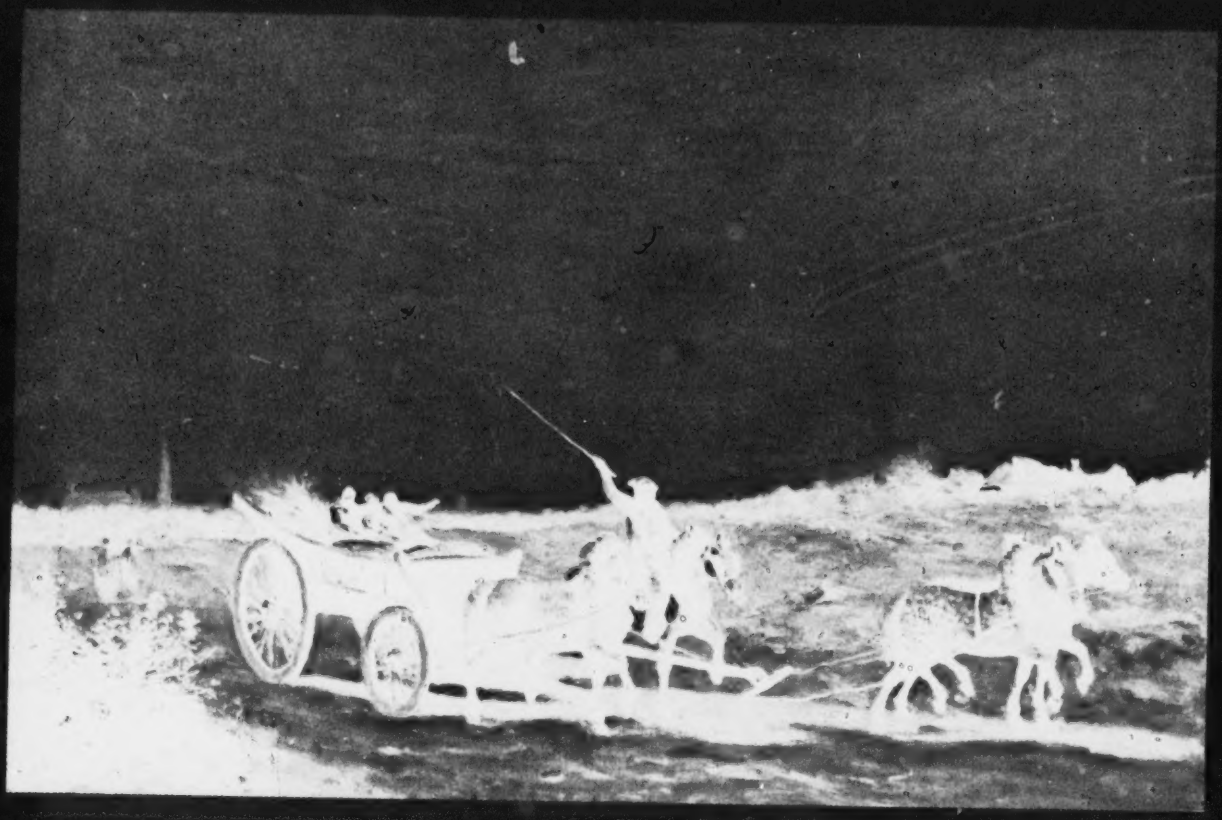
Sujet peu fréquent chez Corot. Dans ses paysages, les petits personnages, les charrettes, les chevaux n'y figurent généralement que pour jalonner la perspective ou pour y introduire une petite note de vie ou de couleur. C'est ainsi le cas pour le fardier de la *Côte Ste-Catherine à Rouen* (R. 236) ou de la charrette du *Gué* (R. 257). Mais ici l'attelage est le motif principal de la composition, dans laquelle il tient une place inusitée. Vu en premier plan, dessiné avec plus d'acuité que d'habitude, il ressort avec précision de la route poudreuse et des champs qui l'entourent et qui lui servent de décor.
Le groupe des trois paysannes et principalement la tête du conducteur, son bras muni d'un fouet, se détachent avec netteté sur le vaste ciel clair. L'effort des lourds chevaux de trait rappelle à première vue un thème cher à Géricault.
Il existe une variante de ce tableau; le nº 949 du catalogue Robaut représente aussi le *Chariot d'Arras*. Ce même chariot est également tiré par quatre chevaux. Mais le point de vue est un peu différent. L'ensemble de l'attelage est représenté non plus de trois-quarts au tournant d'une route ainsi qu'on le voit dans le tableau Kreeger, mais il est vu de profil, c'est-à-dire parcourant la route en droite ligne, de gauche à droite. Le paysage est absolument plat. Absence totale de talus, de maisons ou d'arbustes, d'où disparition d'un fond derrière le chariot, et par là-même une bien plus grande sécheresse de vision.

HISTORIQUE. Collections : Berthelier, 1880 (Vente 9 mai 1889, nº 16); Bergaud, 1905; Bessonneau d'Angers (Vente 15 juin 1954, nº 20).

BIBLIOGRAPHIE. Robaut, II, 1153; Catalogue Bessonneau d'Angers, 15 juin 1954, nº 20, repr.

EXPOSITIONS. Versailles, 1855; Bordeaux, 1886.

Mr et Mrs David Lloyd Kreeger, Washington (D.C.).



45. Le collégien.

Toile. H. 0,32; L. 0,24.
Signé et daté en bas à gauche : *Corot, 18* . . (lu généralement comme 54).

Abel Chambaud, qui porte ici la tunique du collège Rollin, était le neveu d'Alexina Ledoux (voir n° 9), modiste chez Mme Sennegon.
Corot n'a pas fait là qu'une simple étude de costume comme il se plaisait à le faire; il a, par amitié, consacré plus d'attention au visage encore enfantin de l'adolescent.

HISTORIQUE. Abel Chambaud; Moreau-Nélaton; Donation Moreau-Nélaton en 1906; exposé au Musée des Arts Décoratifs entre 1907 et 1934; Entré au Louvre en 1934 (R.F. 1637).

BIBLIOGRAPHIE. Robaut, IV, p. 404, B ; R. Bouyer, *Corot peintre de figures*, in R.A.A.M., 1909, XXVI, cité p. 298; Cat. Brière, M. 31; P. Jamot, 1929, 2e partie, cité p. 83; Bernheim de Villers, cité p. 52 (non repr.); Sterling-Adhémar, n° 403, pl. CXV.

Musée du Louvre.

46. La Madeleine lisant.

Toile. H. 0,332; L. 0,470.
Signé en bas à droite deux fois, en noir et en rouge : *Corot*.
Peint vers 1854.

Pendant longtemps on ne vit au Louvre aucune « figure » de Corot. La première qui y entra (par le legs Cuvelier) fut cette *Madeleine lisant* étendue dans une prairie, très bonne peinture, mais dont le paysage a un peu souffert.
Le caractère religieux y est très peu marqué. Cette effigie de jeune femme émane plutôt de deux thèmes profanes : celui des nymphes couchées sur l'herbe, et celui des jeunes filles lisant.
Corot, une autre fois, a traité le même sujet, mais de façon beaucoup plus dramatique (R. 1047, Coll. Cortlandt Hill, Los Angeles) : la Madeleine en proie à la détresse, le visage voilé par ses cheveux épars, prie intensément auprès d'une tête de mort.

HISTORIQUE. Coll. Cuvelier; Legs de Mme Hélène Cuvelier, 1906 (R.F. 1592).

BIBLIOGRAPHIE. Robaut, II, n° 1036; Leprieur, *Récentes acquisitions du Musée du Louvre*, in G.B.A., 1909, I, p. 253; Meier-Graefe, *Camille Corot*, Munich, 1913, pl. LXII; Moreau-Nélaton, I, p. 89, fig. 129; Brière, 141 C; Meier-Graefe, cité p. 78, pl. LXII; Bernheim de Villers, n° 131; E. Faure, *Corot*, 1936, n° 36; Sterling-Adhémar, n° 404, pl. CXV.

EXPOSITIONS. *Exp. posthume Corot*, École des Beaux-Arts, 1875, n° 152; *Centenaire de Corot*, Palais Galliera, 1895, n° 53; *Art français, 1827-1927*, Le Caire, 1928, n° 19; *Corot*, Orangerie, 1936, n° 66; *Corot*, Lyon, 1936, n° 59.

Musée du Louvre.

47. Portrait de Blanche Charmois.

Toile. H. 0,26; L. 0,22.
Signé en bas au centre : *Corot*.
Peint vers 1855.

Blanche Charmois, devenue plus tard Mme Lemarinier, était la fille de Mme Charmois (voir n° 29) et la petite-nièce de Corot.
Elle est âgée d'une douzaine d'années, et, vêtue de ses « atours du dimanche », elle pose timidement.
La technique de ce portrait est moins large, moins franche que celle de l'*Enfant à l'orange* (voir n° 31).
Ce portrait, comme celui du jeune Maurice Robert (voir n° 48), est peint sur une toile ovale suivant la mode des portraits de famille vers la fin du règne de Louis-Philippe et le commencement du Second Empire.

HISTORIQUE. Collections : Charmois; Lemarinier (Vente Lemarinier 13 juin 1926). Don de M. Lemarinier, fils du modèle, en 1926 (R.F. 2561).

BIBLIOGRAPHIE. Robaut, II, n° 1058; P. Jamot, *Corot portraitiste*, in R.A.A.M., 1926, p. 276, repr. p. 273; P. Jamot, 1929, p. 83, 84, pl. 95; Meier-Graefe, cité p. 86, pl. LXIV; Bernheim de Villers, p. 52 et n° 150, repr.; G. Bazin, Amour de l'Art, 1936, p. 49, fig. 29 (numéro spécial); Sterling-Adhémar, n° 405, pl. CXV.

Musée du Louvre.

COROT

48. Portrait de Maurice Robert enfant.

Toile. H. 0,29; L. 0,23 (ovale dans un rectangle).
Signé à mi-hauteur, à gauche : *Corot*.
Peint à Mantes, le 12 avril 1857.

Maurice Robert était un des fils de Louis Robert, magistrat à Mantes, dont Corot fit la connaissance en 1840 par l'intermédiaire de Mme Osmond (tante de M. Robert), et avec lequel il se lia d'une durable et fidèle amitié. En 1843, Corot fit le portrait du petit Louis, l'aîné des enfants. Le jeune Maurice, beaucoup plus jeune que son frère et peint plusieurs années plus tard, est ici âgé de quatre ou cinq ans. Il est vêtu d'un élégant costume gris bordé de ganse noire, veste à basques et jupe courte. Il est charmant d'expression, de simplicité, d'attitude et de facture.

HISTORIQUE. Collections : Louis Robert, Mantes; Christian et Maurice Robert, Mantes. Don de MM. Christian et Maurice Robert, 1926 (R.F. 2600).

BIBLIOGRAPHIE. Robaut, II, 1052; P. Jamot, *Corot portraitiste*, in R.A.A.M., 1926, p. 276, repr. p. 279 ; P. Jamot, 1929, 2e partie, p. 83 et 84, pl. 94 ; Bernheim de Villers, p. 52 et no 145; G. Bazin, cité p. 110; Sterling-Adhémar, no 416, pl. CXX.

Musée du Louvre.

49, Carnet, vers 1855-1860.

Étiquette « papeterie, reliure Dufossé, 12, rue de Varenne, Paris », 53 feuillets, 3 feuilles volantes (deux de ces feuilles, de dimensions différentes, n'ont pas dû faire partie de ce carnet à l'origine). 0,18×0,116; 53 pages, 3 feuilles volantes.
Sur la couverture au recto, cachet de cire rouge : vente Corot; une petite étiquette porte au crayon le nº 48 et la date 1855-1860; au verso en rouge : 22.

Feuillets volants : a) 0,10×0,16, un artiste en train de peindre un chien à ses pieds (Corot? En ce cas le dessin, assez gauche, ne serait pas de lui...) verso : paysage. b) 0,10×0,17 Paysage. c) 0,10×0,07, Figure de femme drapée.
Carnet : 1- Léon Berthaud, 69 rue Taitbout; verso : Poirot. Comairas. Grandjean - Decamps - Brandon... 2- Cachet vente Corot. 3- « Bois de la Celle Saint-Cloud »; verso : « Le Père-Lachaise ». 4- Le chien « Stop muselé ». 5- Croquis. 6- verso : « Arras, chez les Cuvillier ». 7- un ange volant, « atelier Dutilleux »; verso : paysage. 8- verso : paysage. 9- verso : paysage. 10- paysage avec figures; verso : paysage. 11- croquis de tête; verso : paysage. 12- verso : « grottes près Creil ». 13- figures d'hommes, figure de femme esquissée. 13- verso : paysage. 14- âne. 15- un enfant couché; verso : figure de femme. 16- Saint-Leu; verso 16 et 17 : paysage; verso : figures de femme debout. 18- Paysage avec figure. 19- Tête de femme regardant vers la droite. 20- Figure de femme; verso : trois études d'une figure de femme. 21- verso : esquisse de paysage. 22- paysage avec figure; verso : croquis. 23- Paysage avec une inscription peu lisible; verso : paysage. 24- Paysage; verso : paysage. 25- Figure dans un paysage; verso : croquis de théâtre. 26- Paysage; verso : croquis de théâtre. 27- Croquis de théâtre; verso : une tête de femme. 28- verso : composition. 29- verso : Paysage; noms de modèles : Sophia, Léonie, Rosine, Mlle Emma Roques, 120, rue Lafayette, buste, tête. 31- esquisse paysage. 32- verso : Tour Saint-Jacques. 33- paysage avec figures; verso : paysage. 34- figures, esquisses d'une composition; verso : croquis de théâtre. 35- recto et verso : croquis de théâtre. 37- croquis rapide; paysage. 38- paysage, figure de femme. 39- paysage; verso : groupe de figures (sculpture d'une fontaine?). 40- deux profils de femmes. 41- sur le verso page 40 et page 41 : paysage, Villeneuve-le-Roi près Villeneuve-Saint-Georges. 42- sur le verso p. 41 et p. 42, composition « matin ». 43- figure de femme drapée; verso : une femme assise dans un fauteuil (croquis de théâtre, figure de religieuse?). 49- Dutilleux; verso : croquis. 50- verso : Arras. 51- Duvernay, Scheffer, Flandrin, Marcille, Vincent, Daubigny. 52- Conversation : le 12 avril je vais à Rosny... etc... recette de cuisine. 53- Becthum, Cuvelier, Grandguillaume, Delaporte, Giuseppe Brunetti; verso : paysage. Intérieur de couverture : une figure de femme de profil; Daubigny, Delalain...

Ce carnet, bien que portant le nº 48 sur une étiquette, ne correspond pas au carnet nº 48 répertorié par Robaut (IV nº 3085) qui ne comprend que 10 feuillets, daté vers 1860 et dont le contenu diffère. Par contre il paraît correspondre au nº 22 vers 1855-1860, sommairement décrit par Robaut; il porte d'ailleurs le nº 22 en rouge au verso de la couverture. Cependant, le nombre des feuillets n'est pas le même; 53 seulement, alors que Robaut dit : 62. Le contenu semble, par contre, identique.

Ce carnet, encore inédit, nous introduit dans la vie quotidienne de Corot vers 1855-1860; il note ses rendez-vous, ses conversations (avec Poirot, le sourd?), même des recettes de cuisine; il nous donne le nom de ses modèles : Sophia, Léonie, Rosine, Emma Roques (« pour la tête et le buste »); de ses amis : Dutilleux, Cuvelier, Becthum, Comairas, Delaporte, Poirot, Brandon, Delalain; d'amateurs comme Marcille, d'artistes comme Daubigny, Scheffer, Flandrin, Decamps. Il nous montre sa manière de travailler, ses croquis rapides de paysages à Paris et dans ses environs. Il est intéressant de noter que la plupart des premières pensées de tableaux sont conçues avec des personnages. L'intérêt de Corot pour la figure est encore prouvé par ses nombreux croquis de théâtre, par ses études de tête. Nous illustrons une des plus belles pages (feuillet 20) une figure de femme très étudiée, en buste, une de trois quart, tournée vers la droite, dont la main posée sur la poitrine, rappelle un geste fréquent dans les tableaux de Corot, celui de la « Jeune femme à l'écharpe rose », de l'« Albanaise », de « Sibylle », de « la femme à la manche jaune »; au verso deux études assez poussées d'une figure de femme, la tête voilée, qui semble porter une robe d'italienne; extraits sans doute d'un autre carnet cette petite figure de femme drapée; peut-être un croquis de théâtre est intéressante à rapprocher de certaines peintures comme la « muse pensive » (R. 1392). Au feuillet 34, l'esquisse d'une composition (inversée) de deux figures fait penser à la nymphe rappelant l'amour (R. 1031). Le verso du feuillet 22 annonce la composition (inversée) d'« Orphée saluant la lumière », panneau décoratif peint pour l'hôtel du Prince Démidoff (R. 1634) en 1865.

HISTORIQUE. Vente Corot, mai 1875.

BIBLIOGRAPHIE. Robaut, IV, Carnet nº 22 (Nº 3059).

EXPOSITION. N'a jamais figuré à une exposition.

Musée Grobet-Labadié, Marseille.

50. Nymphe désarmant l'Amour.

Toile. H. 0,785; L. 0,570.
Signé en bas à gauche : *Corot.*
Salon de 1857.

Les personnages qui donnent au tableau son titre, tiennent peu de place dans ce vaporeux paysage que Théophile Gautier décrit ainsi : « On dirait La Fontaine traduisant Anacréon. » Il semble que le thème incarne ce « rêve antique » dans lequel vivait de temps en temps Corot en imagination.
Il existe une variante réduite (R. 1103).
Le Musée de Grenoble possède un dessin des figures (R. T. IV, 2911). Sous son dessin, Corot a mis comme indication : « La figure sur un ciel clair ».
Il se trouve aussi un petit croquis du même sujet au Cabinet des Dessins du Louvre (R. T. IV, p. 175, n° 3095, R.F. 8720).

HISTORIQUE. Acheté à Corot par M. Quatrain; Don de M. Quatrain au docteur Charcot ; Coll. Charcot ; Coll. Chauchard ; Legs Chauchard au Louvre, 1910. (R.F. 1782).

BIBLIOGRAPHIE. Robaut, II, n° 1100; L. Bénédite, *La collection Chauchard au Musée du Louvre*, in G.B.A., février 1911, p. 106; Brière, Ch. 7; Moreau-Nélaton, I, fig.142, p. 108; P. Jamot, 1929, p. 32, planche 38; Meier-Graefe, cité p. 72, planche LXXXI; Bernheim de Villers, p. 58 et n° 175; Sterling-Adhémar, n° 415, pl. CXIX.

EXPOSITION. Salon de 1857, n° 594.

Musée du Louvre.

51. La toilette.

Mine de plomb. H. 0,20; L. 0,11.
1859.

Ce dessin qui n'a pas encore été publié est très proche de *la Toilette*, fusain conserv
au Cabinet des Dessins du Musée du Louvre (R.F. 8817; Robaut nº 2913) (Expos
au Cabinet des Dessins). Le tableau (Robaut nº 1108) a figuré au Salon de 185
sous le titre : *Paysage avec figures*.

Musée Grobet-Labadié, Marseille.

52. La tragédie.

Toile. H. 0,36; L. 0,22.
Signé en haut, à gauche : *Corot*.
Peint vers 1860-1865.

C'est en compagnie de son élève et ami Eugène Lavieille que Corot travailla à *La Tragédie*. Robaut en cite deux exemplaires : l'un appartient à Fréret, qui le rendit à Corot en 1874. Corot en exécuta une réplique signée, présentée dans cette exposition.
L'artiste peignit plusieurs figures analogues : *La Poésie* (R. 1391), *La Muse pensive* (R. 1392), *La Comédie* (R. 1388, voir nº 53), *Une Muse* (R. 1582). Comme les « Italiennes », ces allégories sont pour Corot autant de prétextes à étudier des attitudes qui mettent en valeur la grâce pensive des visages et la souplesse des corps. Bernheim de Villers décrit plaisamment à propos de la *Tragédie* le « compromis d'une jupe Napoléon III et d'un casaquin plus ou moins grec ».

HISTORIQUE. Collection Henri Rouart, Vente 12 décembre 1912, nº 141.

BIBLIOGRAPHIE. Robaut, III, p. 53, mentionné dans la notice du nº 1386.

EXPOSITIONS. *Corot-Daumier*, New York, 1930, nº 25, repr. *École française XIX^e siècle*, Galerie Alfred Daber, Paris, 1942; *Le Divin Corot*, Galerie Alfred Daber, Paris, 1951, nº 18; *Chefs-d'œuvre des collections françaises*, Musée Jacquemart-André, 1961 (liste publiée par le journal Arts, nº 27).

M. Clément Rouart, Paris.

53. La Muse (comédie).

Toile. H. 0,461; L. 0,353.
Signé en bas à gauche : *Corot.*
Peint vers 1865.

Très différente de *la Tragédie* (n° 52), cette figure, qu'aucun attribut ne caractérise comme une « Comédie », en dépit d'une pose et d'un arrangement très conventionnels, est l'une des plus attachantes que Corot ait peinte...
Sur le fond de couleur neutre, largement indiqué, vibre l'harmonie jaune et blanche de la toilette et le doux rayonnement des bras nus. L'éclat des perles au cou du modèle, l'expression rêveuse du visage, la gamme des tons froids et même le « flou » de l'exécution font irrésistiblement penser à Vermeer. Est-ce un hasard, est-ce un aveu de l'admiration de Corot pour le grand peintre hollandais dont il avait pu voir des œuvres lors de son voyage en Hollande de 1854?

HISTORIQUE. Corot (vente, Paris, Hôtel Drouot, mai 26-28, 1875, n° 176); Léon Michel Lévy, Paris (1875, après 1895); Durand-Ruel, New York, 1899; The Metropolitan Museum of Art, The H.O. Havemeyer Collection, Don de Mrs H.O. Havemeyer, 1929.

BIBLIOGRAPHIE. A. Robaut, III, p. 52, n° 1388, ill. p. 53; J. Meier-Graefe, *Corot*, 1913, ill. p. 145, J. Meier-Graefe, pl. XCVII; Bernheim de Villers, p. 58, cat. n° 223; H.B. Wehle, Met. Mus. Bull., XXV, 1930, p. 56; F. Fosca, *Corot*, 1930, p. 143; H.O. Havemeyer, New York, 1899-1929, cat., 1958, n° 74, ill.

EXPOSITIONS. Musée des Beaux-Arts, Pau, 1871, *Exp. de la Société des Amis des Arts de Pau*; Palais Galliéra, Paris, 1895, *Centenaire de Corot*, n° 109; Metropolitan Museum, New York, 1930, *The Havemeyer collection*, n° 15; Philadelphia Museum of Art, 1946, *Corot*, n° 45.

Metropolitan Museum of Art, New York (coll. Havemeyer).

54. La bohémienne rêveuse.

Toile. H. 0,47; L. 0,37.
Peint vers 1860-1865.

Théophile Silvestre, observant le caractère en apparence toujours jovial de son ami Corot, pensait que cette attitude cachait un fond de gravité qui se manifestait dans l'expression de ses modèles. « Je crois que Corot s'exagère parfois à lui-même la gaîté de son caractère lorsque je vois la mélancolie si souvent présente dans ses ouvrages. »
Le raisonnement semble judicieux. Il est en effet probable que le grand nombre d'attitudes tristes ou simplement rêveuses de ses modèles féminins réponde à un besoin de l'âme de l'artiste. Ce n'est pas dans un « Journal », à l'instar de Delacroix, que Corot a pu ouvrir son cœur et se laisser aller à des pensées parfois teintées de mélancolie, c'est dans son art, dans ses tableaux et particulièrement dans ses figures de jeunes femmes pensives.
La *Jeune Bohémienne* de la collection Denis Rouart en est un des exemples les plus caractéristiques. Malgré le beau costume aux chatoyantes couleurs, malgré la grâce naturelle de la pose, l'œil est attirée par le visage. On remarque que l'expression en est observée avec plus d'attention, rendue avec plus d'acuité que ne le comporte généralement les porteuses de « nippes décoratives », mais qu'il est dépeint « avec une sorte d'âpreté dans la tristesse morne ».

HISTORIQUE. Collections : O'doard (Vente 14 mars 1878, n° 8); Henri Rouart (Vente 9-11 décembre 1912, n° 126); Lerolle; Ernest Rouart.

BIBLIOGRAPHIE. Robaut, III, n° 1424; Bernheim de Villers, n° 227; Elie Faure, 1936, fig. 59.

EXPOSITIONS. *Corot*, Figures et paysages d'Italie, Galerie Rosenberg, Paris, 1928, n° 40; *Corot*, Paysages et figures de France, Galerie Rosenberg, Paris, 1930, n° 45; *Corot*, Kunsthaus, Zürich, 1934, n° 108; *Corot*, Orangerie, 1936, n° 80; *Corot*, Musée de Lyon, 1936, n° 84; *Corot*, Galerie Brame, Paris, 1957, n° 23; *Corot*, Musée de Dieppe, 1958, n° 30; *Corot*, Berne, 1960, n° 80; *Chefs-d'œuvre dans les collections françaises*, Musée Jacquemart-André, été 1961 (liste publiée par le journal Arts, n° 29).

M. Denis Rouart, Paris.

55. Le chemin de Sèvres.

Toile. H. 0,34; L. 0,49.
Signé en bas à droite : *Corot.*
Peint vers 1855-1865.

Robaut intitule ce tableau : « Sèvres-Brimborion, vue prise en regardant Paris ». C'est le type même du tableau peint sur place et inspiré par la réalité. Une route vue « en perspective » est d'ailleurs un des motifs préférés de Corot.
A partir de 1850, les paysages de Corot deviennent plus animés. « Le long des routes, dans les prairies, au bord des rivières, tout un petit peuple vit. Ce sont d'humbles villageois liés à ces campagnes dont ils sont la population autochtone. Ils voyagent en carriole ou à cheval ou souvent flânent... Un personnage essentiel des tableaux de cette époque est la « commère » villageoise qui vaque à ses travaux domestiques... cancane avec ses voisines... mène la vache ou l'âne au pré... Ces petits personnages qui peuplent ces tableaux, à quelle époque appartiennent-ils? Dans la simplicité de leur costume rustique qui échappe aux modes, par quoi se distinguent-ils des villageois d'un autre temps? » (G. Bazin).
Ici l'expression de la profondeur est accentuée par le cavalier du premier plan, la paysanne du second, qui définissent mieux que la perspective le thème de la route.
Il existe de ce même motif deux variantes. L'une a été peinte à Sèvres « rue Brancas » nous dit Robaut (R. 1463). L'autre, également même paysage, « effet du matin » et sans personnages (R. 1465), a été donnée par Corot à son confrère le peintre et graveur Haussoulier. Elle était en 1892 la propriété de M. Bernheim-jeune.

HISTORIQUE. Coll. Thomy-Thiéry; Legs Thomy-Thiéry, 1902. (RF. 1352).

BIBLIOGRAPHIE. Robaut, III, n° 1464; Meier-Graefe, *Camille Corot,* Munich, 1913, repr. p. 89; Brière, T. 2803; Lafargue, *Corot,* 1925, pl. 27; Catalogue du Musée de l'Impressionnisme, édit. 1947, n° 10; G. Bazin, mentionné p. 8; Balzer, *Der französische Impressionnismus,* Dresde, 1958, cité p. 63, n° 5, repr; Sterling-Adhémar, n° 421, pl. CXXII.

EXPOSITION. *Corot*, Lyon, 1936, n° 71.

Musée du Louvre.

56. Le repos devant la ferme de M. Briand, (environs de Vimoutiers, Orne).

Toile. H. 0,215; L. 0,345.
Signé en bas à droite : *Corot*.
Peint vers 1863-1864.

Au dos du tableau, sur le châssis, une étiquette portant une inscription signée de la main de G. Briand, ancien propriétaire du tableau : « Cette étude faite à la Croix Rouge dans la cour Chéron près de la propriété de La Humière appartenant à mon père a été peinte vers 1863 ou 1864. Le groupe des trois personnes vues de dos était composé de mes deux sœurs et de Mlle Papetie, fille du peintre qui avec la famille Farochon était en séjour à La Humière ».
Petit tableau simple et reposant. Le paysage composé d'une cour de ferme gazonnée, fermée au fond par la mince barrière d'une passerelle de bois, est bordée à droite et à gauche de bâtiments rustiques et d'un arbre au feuillage léger et aux branches penchées comme aimait à les peindre Corot dans sa vieillesse. Ces motifs, à la manière de portants de théâtre, encadrent le groupe des trois dames élégantes vues de dos, assises sur des chaises. La robe rose de la jeune femme donne à gauche une harmonieuse note claire qui répond au mur ensoleillé de l'autre extrêmité de la composition.
De cette petite toile, il existe un pendant : *La Causerie devant la ferme* (Vue prise à La Humière, propriété de M. Briand à Vimoutiers, Orne. Catal. Schoeller et Diéterle, 2e suppl., 1956, nº 30). Corot a installé son chevalet cette fois-ci non pas derrière les personnages mais devant eux. La composition s'en trouve donc inversée et les éléments disposés différemment. Deux dames en larges crinolines claires, assises sur un tronc d'arbre à droite, animent ce charmant paysage.

HISTORIQUE. Coll. Briand. (N'a jamais appartenu à M. Schoeller, comme il est dit par erreur dans l'ouvrage de M. Diéterle).

BIBLIOGRAPHIE. Schoeller et Diéterle, 1er supplément, 1948, nº 35; Catalogue de l'exposition *Peinture et Impressionnisme*, par A. Daber, 1956, nº 9 et repr.

EXPOSITION. *Peinture et Impressionnisme*, Galerie A. Daber, 1956, nº 9 et repr.

Coll. particulière, Paris.

57. Jeune fille à sa toilette.

Carton. H. 0,340; L. 0,242.
Signé en bas à gauche : *Corot.*
Peint vers 1860-1865.

Il n'y a dans ce petit tableau aucune intention subtile, aucune recherche de sujet. Ce n'est ni le portrait d'une élégante bourgeoise de l'époque, ni l'effigie d'un modèle transformé en Grecque ou en Bohémienne au costume rehaussé de tons vifs. Elle ne pose pas dans un décor bucolique parmi des frondaisons, auprès d'une source, pas plus qu'elle ne médite, ne rêve ou ne joue de la mandoline. Et pourtant, malgré — ou à cause — de tout cela, cette création est une des plus poétiques de l'œuvre du maître.
Le jeune fille, debout, de face, vêtue très simplement, arrange tranquillement sa belle chevelure. Son regard un peu fuyant est fait de pudeur effarouchée. La grâce naturelle de son geste, la simplicité de la composition, la discrète lumière blonde qui joue sur les tons presque monochromes des frustes vêtements forment un ensemble subtil d'où émane un charme qui émeut peut-être davantage que certaines créations plus puissantes ou plus recherchées.

HISTORIQUE. Vente Hoschedé, avril 1875, nº 17; Vente Reitlinger, 1876, à M. Dubuisson; Coll. Dubuisson; Coll. Camondo; Legs Isaac de Camondo, 1911 (R.F. 1975).

BIBLIOGRAPHIE. Robaut, III, nº 1346; Brière, CA, 156; Lafargue, *Corot*, 1925, repr. p. 30; Bernheim de Villers, p. 62 et nº 206; *Corot raconté par lui-même et ses amis*, Édit. Cailler, Genève, 1946-47, repr. face p. 100; Sterling-Adhémar, nº 431, pl. CXXIV.

EXPOSITION. *Corot*, Musée de Bogota, 1953.

Musée du Louvre.

58. Mère et enfant sur la plage.

Toile. H. 0,38; L. 0,47.
Signé en bas à gauche : *Corot*.
Peint entre 1860 et 1870.

C'est une des plus intéressantes, des plus originales figures de Corot, remarquable par la sobriété de moyens, la hardiesse du dessin. L'absence de détails inutiles met en valeur la plénitude monumentale des formes.
Le « groupement massif, compact et circulaire » (Klaus Berger) formé par ce groupe est peut-être unique dans l'œuvre de Corot. Le volume presque exagéré de la stature de la jeune femme, se continuant par la parallèle des deux bras, renforce le sentiment de protection et de tendresse qu'elle témoigne à l'enfant.
Cet enfant lui-même, par sa forme faite uniquement de courbes — robe, visage, bonnet — complète en quelque sorte le demi-cercle amorcé par la puissante silhouette de la jeune mère.

HISTORIQUE. Coll. Bascle; Vente Bascle, 1883, nº 23; Coll. Blakeslee; Coll. John G. Johnson; Don John G. Johnson au Philadelphia Museum of Art.

BIBLIOGRAPHIE. Arsène Alexandre, in Le Monde moderne, août 1896, p. 186, repr.; Robaut, III, nº 1385; Meier-Graefe, *Camille Corot*, Munich, 1913, repr. p. 109; W.R. Valentiner, *Catalogue of the Jonhson Collection*, Philadelphie, 1914, T. III, nº 930; Bernheim de Villers, nº 216; Meier-Graefe, pl. CV; D. Rosen et H. Marceau, *A study in the use of photographs in the identification of paintings*, in Technical Studies, Fogg Art Museum, Harvard University, october, 1937, vo. VI, nº 2, fig. 14 et 15; The Philadelphia Museum Bulletin, March 1942, vol. XXXVII, nº 193, p. 58; Klaus Berger, *Poussin's style and the XIX^e century* in G.B.A., XLV, mars 1955, p. 170.

EXPOSITIONS. *Corot*, New York, Knoedler & Cº, 1934, nº 15, repr.; *Masterworks of five centuries*, Golden Gate Exposition, San Francisco, 1939, nº 141 et repr.; *Corot*, Philadelphia Museum of Art, 1946, nº 43 et repr.; Birmingham Museum of Art, Birmingham (Alabama, U.S.A.), 1951.

Philadelphia Museum of Art (John G. Johnson Collection).

59. Jeune femme à la jupe rose.

Toile. H. 0,460; L. 0,325.
Cachet de la vente Corot en bas à droite (nº 169).
Peint vers 1865.

Cette étude était réservée à M. Paschal Martin, qui avait écrit derrière la toile : « Défense d'y rien changer ».
Le dessin des bras, leur étude, semblent avoir été une des préoccupations de Corot, qui ici comme dans de nombreuses figures leur confère une pose aussi simple qu'harmonieuse. Il existe une variante du même sujet (R. 1340) dont le modèle, blond, est coiffé d'une couronne de fleurs champêtres, alors que celle-ci, brune, a la tête recouverte d'un mouchoir de couleurs.

HISTORIQUE. Vente Corot, 1875, nº 169 (acheté par M. Febvre); Vente Febvre, 1900; Vente Chavannes, 17 octobre 1906, nº 6 (acquis par Paul Jamot); Coll. P. Jamot; Legs Paul Jamot, 1939 (R.F. 1941-5).

BIBLIOGRAPHIE. Robaut, III, nº 1339; Luc Benoist, *La Collection P. Jamot*, in Amour de l'Art, 1926, p. 170; Bernheim de Villers, p. 62 et nº 98 (« Jeune femme accoudée sur le bras gauche »); Sterling-Adhémar, nº 428, pl. CXXII.

EXPOSITIONS. *Corot, Figures et paysages d'Italie*, Galerie Rosenberg, Paris, 1928, nº 38; *Corot, Paysages et figures de France*, Galerie Rosenberg, Paris, 1930, nº 42; *Corot*, Kunsthaus, Zürich, 1934, nº 100; *Corot*, Orangerie, 1936, nº 76; *Corot*, Musée de Lyon, 1936, nº 81; *Un siècle de peinture française*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1938, nº 51; *Peinture française au XIXe siècle*, Belgrade, 1939, nº 16; *Donation Paul Jamot*, Orangerie, 1941, nº 22; *Nouvelles acquisitions des Musées Nationaux*, Louvre, 1945, nº 78; *La Peinture française de David à Cézanne*, Varsovie, 1956, nº 15, pl. 63; *La Peinture française au XIXe siècle*, Moscou et Léningrad, 1956, nº 82, pl. 83.

Musée du Louvre.

60. L'atelier.

Toile. H. 0,63; L. 0,42. Signé en bas à gauche : *Corot*. Peint vers 1865-1868.

La rêverie, ce « leit-motiv de Corot peintre de figures » (G. Bazin), nous en voyons ici la double cause puisque *l'Atelier* associe la rêverie d'une jeune femme contemplant la peinture à celle produite par la musique. Poésie, silence, vie intérieure, tous éléments chers à Corot. Il les fait figurer à plusieurs reprises dans des variantes de ce thème (Robaut 1557, 1558, 1559 bis, 1560, 1561) dont cet *Atelier* est parmi les plus réussis.

Dans chacun d'eux la pose diffère. Le modèle, toujours assis, est vu de profil, de trois-quarts ou presque de dos; les robes varient de formes et de couleurs. Les accessoires ne sont pas les mêmes : parfois comme ici un poêle chauffe l'atelier et une boîte de couleurs est à terre, un chien peut être au premier plan, un vase de fleurs égaie un meuble, une chaise de tapisserie bariolée occupe un angle (voir n° 61). Seule est constante la présence à droite d'un chevalet supportant un tableau. Ce tableau représente toujours un paysage dont diffèrent la vue et le format. Au fond, sur le mur gris et nu, bien éclairé, on aperçoit les quelques éléments décoratifs de cet atelier si simplement meublé : quelques moulages de plâtre et plusieurs toiles de Corot non encadrées dont on distingue les sujets qui sont *La Blonde Gasconne* (R. 459 bis, voir le n° 36), en-dessous *Les Moulins à vent sur la côte de Picardie près Versailles* (R. 861, au Louvre), et à l'extrême gauche *La Vasque de l'Académie de France à Rome* (R. 79).

C'est l'atelier de la rue Paradis-Poissonière où Corot travailla tant pendant les quinze dernières années de sa vie.

HISTORIQUE. M. Guillaume, 1875; Victor Desfossés; Vente Desfossés, 26 avril 1899, n° 13 au comte de Camondo; Coll. Isaac de Camondo; Legs Camondo, 1911. (R.F. 1974).

BIBLIOGRAPHIE. G. Geffroy, *Corot*, in *The Studio*, n° d'hiver, 1902-1903, Paris, 1903, repr. Cl (« Music and Art »); Robaut, III, n° 1559; R. Bouyer, *Corot peintre de figures*, in R.A.A.M., 1909, p. 305-306; P. Goujon, *Corot peintre de figures*, in G.B.A., 1909, p. 472-473; Meier-Graefe, *Camille Corot*, Munich, 1913, repr. p. 135; E. Moreau-Nélaton, *Corot*, 1913, p. 91 et pl. 21, Brière, CA. 157; Moreau-Nélaton, I, p. 35, fig. 205; Lafarge, *Corot*, 1925, p. 36; P. Jamot (1929), 2e partie, p. 35, pl. 41; Meier-Graefe, p. 94; Bernheim de Villers, n° 256 et p. 64; G. Bazin, in Amour de l'Art, février 1936, cité p. 63, fig. 93 (n° spécial); Venturi, *Les Peintres modernes* (chapître consacré à Corot), Paris 1941-1942, p. 165; G. Bazin, mentionné p. 132 (dans la notice n° 115); M. Vincent, *Catalogue du Musée de Lyon*, (Peinture XIXe et XXe siècles), 1956, mentionné p. 101; Baud-Bovy, *Corot*, Genève, 1957, pl. XLVIII et p. 129; Sterling-Adhémar, n° 435, pl. CXXVII.

EXPOSITIONS. Exp. posthume *Corot*, École des Beaux-Arts, 1875, n° 140 (à M. Guillaume); *Centenaire de Corot*, Palais Galliéra, 1895, n° 64 (à M. Victor Desfossés); *Europaïsche Meister, 1790-1910*, Kunstmuseum, Winterthur, 1955, n° 51.

Musée du Louvre.

61. L'atelier.

Toile. H. 0,56; L. 0,46.
Signé en bas à gauche : *Corot*.
Peint vers 1865-1870.

Dumesnil, l'ami de Corot, n'estimait pas beaucoup les figures exécutées d'après les modèles d'atelier. Cependant il qualifiait « d'agréable » celle qui représente « une femme dans un intérieur. Elle est vêtue d'un corsage rouge et d'une jupe jaune. A gauche est placée une chaise en tapisserie, laquelle était dans l'atelier. C'est d'une belle couleur. Ce morceau et d'autres analogues offrent de belles qualités d'impression et de juste sentiment de l'harmonie qu'on retrouve dans toutes ses productions. »
Dans ce tableau, comme dans l'autre *Atelier* du Louvre (voir nº 60), le thème « rêverie » s'accompagne des attributs de la Musique et de ceux de la Peinture. Mais cette fois-ci, est visible le visage pensif de la jeune femme qui tient encore sur ses genoux la mandoline dont elle achève à l'instant de tirer des sons. Le ruban de sa coiffure répond au rouge éclatant du corsage mis en valeur par la jupe chamoisée. La lumière tombant de haut frappe ce motif principal et éclaire également une chaise en tapisserie aux tons bariolés qui ajoute sa note gaie à ce tableau harmonieux et mélancolique, alors que des toiles peintes alignées sur une étagère se devinent sur le mur sombre.
On reconnaît cette même chaise, vue de plus près, dans un portrait de jeune femme peint en 1870 (non catalogué par Robaut) appartenant au Dr F.H. Hirschland (ancienne collection V. Dudensing, N.Y.).

HISTORIQUE. Acquis par le Louvre avec le concours de Mme Hubert Morand, à une vente à l'Hôtel Drouot, le 3 mars 1933, nº 49.

BIBLIOGRAPHIE. Robaut, III, nº 1557; Bernheim de Villers, nº 254 et p. 64; Meier-Graefe, p. 94 (l'auteur le dit « disparu »); G. Bazin, nº 117 et repr. en couleurs; M. Vincent, *Catalogue du Musée de Lyon* (Peinture XIX^e^ et XX^e^ siècles), 1956, mentionné p. 101; D. Baud-Bovy, *Corot*, Genève, 1957, p. 127; Sterling-Adhémar, nº 439, pl. CXXIX.

EXPOSITIONS. *Achats du Musée du Louvre*, 1922-1932, Orangerie, 1933, nº 70; *Exp. du XIX^e^ siècle*, Lyon, 1938; *Romantiques et Réalistes*, exposition circulante : Agen, Grenoble, Nancy, 1958, nº 5.

Musée du Louvre.

62. Bohémienne à la fontâine.

Toile. H. 0,58; L. 0,43.
Signé en bas à gauche : *Corot.*
Peint vers 1865-1870.

A partir de 1850, les figures de Corot ne sont plus reproduites avec l'attention scrupuleuse de sa jeunesse. Elles perdent tout caractère individuel et deviennent des thèmes poétiques (Renoir subira la même évolution : ses portraits feront place aux jeunes femmes sans nom, revêtues de gazes chatoyantes, et aux baigneuses sans personnalité).
La *Bohémienne à la fontaine* n'a pas, comme jadis, été peinte sur place au cours d'un voyage. C'est un modèle anonyme qui porte la même robe aux riches couleurs que la *Bohémienne rêveuse* (voir nº 54). Cette monumentale figure composée en atelier est particulièrement réussie. Autour d'elle, le paysage imaginaire — un « Souvenir » — forme un décor s'harmonisant au mieux au thème principal.
L'article de Rosen et Marceau (voir Bibliographie), écrit en 1937, porte sur la comparaison de la présente toile avec un tableau absolument identique en apparence (Phillips Memorial Gallery, Washington, D.C.). Les nombreuses radiographies, macrophotographies et autres examens de laboratoire démontrent que le tableau de Washington n'est pas de la main de Corot comme on le croyait jusqu'à ce moment, mais qu'il n'en est que la très minutieuse copie.

HISTORIQUE. Perreau, Paris; Boussod Valadon, 1887; Forbes, Londres (par erreur : *Rébecca*); Knoedler & Cº; Borden, 1905; Vente Borden, 13-14 février, 1913, nº 58 repr. (acquis par Knoedler); Knoedler & Cº; George W. Elkins; Legs George W. Elkins, 1919.

BIBLIOGRAPHIE. Robaut, III, nº 1423; M. Hamel, *Corot and his work*, Glasgow, 1905, II, p. 54; Valentiner and A. Jaccaci, *Old and modern masters in the collection of M. C.D. Borden*, New York, 1911, II, 52, nº 40 repr.; Bernheim de Villers, nº 233; Meier-Graefe, pl. CIX; Fosca, *Corot*, 1930, planche 62 *(Femme à la cruche)*; *The George W. Elkins Collection*, in Pennsylvania Museum Bulletin, XXXI, november 1935, p. 7; D. Rosen et H. Marceau, *A study in the use of photographs in the identification of paintings*, in Technical Studies, Fogg Art Museum, Harvard University, october 1937, Vol. VI, nº 2, p. 74 à 87, fig. de 1 à 11.

EXPOSITIONS. *Corot*, Philadelphia Museum of Art, 1946, nº 48, repr. en couleurs sur la couverture; *Corot*, Galerie Rosenberg, New York, 1956, nº 28, repr.; *Corot*, Kunstmuseum, Berne, 1960, nº 82, repr.

Philadelphia Museum of Art.

63. La Zingara au tambour de basque.

Toile. H. 0,54; L. 0,38.
Signé en bas à droite : *Corot.*
Peint vers 1865-1870.

Robaut reproduit deux états de ce tableau sous les numéros 1425 A et B. Avant son complet achèvement, la figure se détachait entièrement sur la verdure et il n'y avait que peu de ciel visible dans le haut du tableau. Dans l'œuvre terminée il n'y a plus d'arbres qu'à droite, et tout le fond à gauche est occupé par le ciel.
« C'est une merveille d'attitude. Il semble ici que le dessin du bras ait été l'objet d'une étude toute particulière. Dans ce tableau l'intérêt du costume n'a pas primé l'étude la plus attentive et la plus heureuse du modèle. » (Bernheim de Villers).

HISTORIQUE. Coll. Surville, Vente 14 février 1884, nº 34; Jacques Laroche; légué au Musée du Louvre avec réserve d'usufruit.

BIBLIOGRAPHIE. Robaut, III, nº 1425 A et B; Bernheim de Villers, nº 229 et 230 et p. 58; Fr. Fosca, in Amour de l'Art, 1928, p. 117 repr.; René-Jean, *Corot*, 1931, pl. 49; Elie Faure, *Corot*, 1936, pl. 67; Bazin, nº 119, pl. 119 et 121 (détail); Fosca, *Corot*, 1958, repr. p. 141.

EXPOSITIONS. *Les grands Maîtres du XIX^e siècle*, Gal. Rosenberg, Paris, 1922, nº 24; *Corot, Figures et Paysages d'Italie*, Gal. P. Rosenberg, 1928 (et non 1930), nº 41; *Chefs-d'œvre de l'Art français*, Paris, Musée d'Art Moderne, 1937, nº 270; *Grands Maîtres du XIX^e siècle*, Gal. Daber, Paris, 1947, nº 3; *Le Divin Corot*, Gal Daber, 1951, nº 20; *Peinture et Impressionnisme*, Gal. Daber, 1956, nº 10; *Corot*, Kunstmuseum, Berne, 1960, nº 81.

M. Jacques Laroche.

64. Jeune femme à l'écharpe rose.

Toile. H. 0,67; L. 0,55.
Peint vers 1865-1870.

La préparation de cette figure avec le frottis des fonds et la manière d'indiquer la forme rappelle David.
Vue de face, elle ramène sa main sur la poitrine en un geste qui ressemble à celui de la *Femme à la manche jaune*, de *l'Albanaise*, de *Sibylle* (nos 75, 78, 69). Le tableau n'est que largement esquissé et une grande partie de son charme vient de la spontanéité des notations et de l'harmonie si sensible de la couleur. Dès 1848-1852, Corot écrivait dans ses carnets : « je ne suis jamais pressé d'arriver au détail; les masses et le caractère d'un tableau m'intéressent avant tout. »

HISTORIQUE. Vente posthume Corot, no 474; Collection Vérane, Diot, Paris, 1888; Collection Henry C. Angell, Boston; donné au Museum of Fine Arts de Boston par Martha B. Angell en 1916.

BIBLIOGRAPHIE. Robaut, no 1580, repr. T. IV, p. 245; Bernheim de Villers, no 285; Cunningham, Bulletin of Boston Museum XXXIV, 1934, p. 102-103.

EXPOSITIONS. *Portraits through Forty-five Centuries*, Boston, Museum of Fine Arts, 1941, no 140; *Corot and his contemporaries*, Houston, Texas, 1959.

Museum of Fine Arts, Boston.

65. L'algérienne.

Toile. H. 0,79; L. 0,60.
Peint vers 1865-1870.

Le tableau appartenait, avec la *Femme à la perle*, au collectionneur Jean Dollfus. Le sujet et le type régulier de cette figure sont probablement influencés par Delacroix. Corot n'a peint que très rarement le thème de l'algérienne (voir *Jeune algérienne couchée sur le gazon*, n° 77).
La technique, avec le contraste des blancs et des noirs purs, annonce Manet.

HISTORIQUE. Vente posthume Corot, n° 178; Collection Dollfus; vente Dollfus, 2 mars 1912, n° 11; Collection Langweil.

BIBLIOGRAPHIE. Robaut, III, p. 121, n° 1576; Bernheim de Villers, n° 273; Meier-Graefe, *Corot*, Munich, 1913, repr. p. 96; Bazin, p. 113; Baud-Bovy, *Corot*, Genève, 1957, p. 29, p. 245.

EXPOSITIONS. *Corot*, Galerie Rosenberg, Paris, 1928, n° 42; *Corot*, Galerie Brame, 1957, n° 25; *Corot*, Kunstmuseum, Berne, 1960, n° 83; *Chefs-d'œuvre dans les collections françaises*, Musée Jacquemart-André, 1961 (liste publiée par le journal Arts, n° 38).

Collection particulière, Paris.

66. L'homme à l'armure (le chevalier).

Toile. H. 1,05; L. 0,65.
Signé en bas à gauche : *à mon élève et ami Lavieille. C. Corot.*
Daté en bas à droite 1868.

Corot dédicaça en 1868 cette étude à Eugène Lavieille, paysagiste, son élève. Il aimait travailler avec lui et exécuta en sa compagnie certaines figures, par exemple « *la Tragédie* » (R. 1386). Ami fidèle, Lavieille n'abandonna pas Corot pendant sa dernière maladie : Robaut note ses visites au malade. Avec Dupré et Daubigny il tint un des cordons du poële à l'enterrement de l'artiste.
Corot peignit deux études analogues : *l'Homme d'armes assis* (R. 1509), *le Hallebardier* (R. 1511), thèmes exceptionnels avec les « Moines », parmi une galerie de figures presque entièrement féminine. Elles s'expliquent sans doute par l'attirance de Corot à cette époque pour les sujets romantiques, attirance que renforçaient son admiration pour Delacroix et son amour pour le théâtre.
Le type du personnage et l'étude de la lumière sur la cuirasse rappellent Giorgione que Corot invoquait parfois, nous dit-on, avant de se mettre à peindre.
Visiblement Corot ne réussit pas ses études d'hommes d'armes du premier coup : on sait qu'il varia la présentation du *Hallebardier* (R. 1511), l'abandonna et ne le reprit que parce que Brame s'offrit comme modèle. De même il a remanié l'*Homme à l'armure* comme le montrent certains repentirs visibles sur le fond gris. La radiographie révèle que le modèle (dont les traits rappellent d'ailleurs ceux de Lavieille...) portait primitivement un casque sur la tête, d'une matière analogue à sa cuirasse; une cotte de maille (ou le heaume) lui cachait en partie le côté droit du visage. Tout autour de la tête on distingue une forme difficilement identifiable qui semble dessiner une sorte d'énorme couvre-chef. Peut-être s'agit-il de la préparation : on peut, en effet, noter un aspect assez comparable derrière la tête de *Sibylle,* tableau qui ne semble pas entièrement achevé.

HISTORIQUE. Donné par Corot à son ami et élève Eugène Lavieille; Vente Lavieille, 25 avril 1889; Coll. Chéramy; Vente Chéramy, 5 mai 1908, n° 124; Coll. Brame; Légué par Joseph Reinach au Musée du Louvre en 1921 (RF. 3049).

BIBLIOGRAPHIE. Robaut, III, p. 95, n° 1510; P. Goujon, *Corot peintre de figures* G.B.A., 1909, II, p. 473, reprod. p. 475; Vauxcelles, *la Collection Chéramy* in l'Art et l'Artiste, 1905, I, p. 131; Bernheim de Villers, n° 242; Brière, n° 3049; Meier-Graefe, *Corot*, 1930, p. 88; Moreau-Nélaton, I, fig. 213; Bazin, p. 113; Sterling-Adhémar, n° 347, pl. CXXV.

Musée du Louvre.

67. L'homme à l'armure (assis).

Toile. H. 0,73; L. 0,59.
Signé en bas à gauche : *Corot*.
Peint vers 1868-1870.

Pour le commentaire, voir *L'Homme à l'armure* (nº 66). Dans cette figure, la draperie d'un rouge rose qui contraste, à droite et à gauche, avec l'éclat métallique de l'armure, rappelle Delacroix, par son effet coloré et sa technique.

HISTORIQUE. Coll. de Knyff en 1875; Vente Sourigues 28 février 1881; Brame; Coll. Édouard Martell en 1888 ; Legs de Mr Martell au Musée du Louvre en 1929 (RF. 2669).

BIBLIOGRAPHIE. Robaut, III, p. 95, nº 1509; Bernheim de Villers, nº 241; Meier-Graefe, *Corot*, 1930, p. 88.

EXPOSITIONS. *Corot*, Bogota, 1953; *Corot*, Institute of Art Chicago, 1960, nº 112; *Art français au Japon*, Tokyo-Kyoto, 1961, nº 32.

Musée du Louvre.

68. La jeune grecque drapée de blanc.

Toile. H. 0,52; L. 0,40.
Signé en bas à droite : *Corot*.
Peint vers 1868-1870.

Vue de face, elle tient entre les mains une légère couronne de feuillages. Corot a peint un certain nombre de figures faisant un geste analogue : *la Jeune Fille accroupie tenant une couronne* (R. 1337, vers 1860-1865), *le Jeune Femme rêveuse tressant une couronne* (R. 2142, vers 1868-70), *la Couronne de myrtes* (R. 1564, vers 1869), *la Couronne de fleurs* (R. 1432, vers 1865-1870).
Son ample tunique blanche met en valeur ses bras graciles et sa tête fine à l'expression d'un tragique rare chez Corot. Dans plusieurs autres figures, Corot a ainsi spécialement étudié des draperies enveloppantes : : *la Jeune Fille assise un livre à la main* (R. 1567, vers 1865-1870), *l'Algérienne* (R. 1576, vers 1865-1870), une *Muse* (R. 1582, vers 1870), *Jeune Fille blonde à la tunique claire* (R. 2145, vers 1871-1872).
Dégagée de tout pittoresque et de tout romantisme, cette figure atteint, cependant, à une beauté frappante d'expression : « la touche élude la description de l'objet, pour n'en plus retenir que le contenu lyrique; elle n'est plus qu'un vocable poétique. » (G. Bazin).

HISTORIQUE. Collections : M. Larochenoire, Paris; Comte Doria, Paris; vente Doria, 1899, nº 57; Uhle, Dresde; Château de Rohoncz, Lugano; Dr et Mrs Rudolph J. Heinemann, New York.

BIBLIOGRAPHIE. Robaut, III, nº 1569; Bernheim de Villers, nº 264; Meier-Graefe, *Corot*, Munich 1913, repr. p. 151.

EXPOSITIONS. École des Beaux-Arts, 1875, nº 133. Collection Castle Rohoncz, Munich, 1930, nº 367, repr. p. 138; *Corot*, Philadelphie, 1946, nº 59; *Painters, Painters*, Albright Art Gallery, Buffalo, New York, 1954. *Corot and his contemporaries*, Museum of Fine Arts, Houston, Texas, 1959, repr.

Dr et Mrs Rudolph J. Heinemann, New York.

69. Sibylle.

Toile. H. 0,82; L. 0,647.
Non signé.
Peint vers 1870.

Robaut, à qui cette figure a appartenu, l'appelle : *Sibylle* et non *la Sibylle*, titre sous lequel elle est parfois désignée. *Sibylle* est vraisemblablement, en effet, le prénom que Corot donnait au modèle. Son front est ceint d'une légère couronne de lierre comme celui de *la Femme à la perle :* la rose rouge qu'elle tient à la main ajoute au caractère rêveur de son visage une note sentimentale. Rien dans son costume, dans son geste, dans sa pose, dans son expression ne justifie le titre : *La Sibylle*. Elle présente une certaine analogie avec *la Femme à la manche jaune* (n° 75) dont l'attitude inspirée et la main levée ont fait parfois penser à une « Sibylle ». Lorsque *la Femme à la manche jaune* fut exposée à l'exposition Corot (*Figures et Paysages d'Italie*, Paris, Galerie Rosenberg, 1928, n° 46), alors qu'elle appartenait à la collection Oscar Schmitz de Dresde, elle le fut précisément sous le titre de *la Sibylle*.
Le thème de ces figures n'est d'ailleurs, pour Corot, qu'un prétexte : « son délassement favori c'est de prendre une semaine de modèle, d'affubler une de ces fauboutiennes qui courent les ateliers d'oripeaux plus ou moins italiens et de s'appliquer à peindre pour la joie de fixer sur la toile un beau regard noir et d'harmoniser le blanc d'une chemise avec le jaune d'une manche ou le rouge d'un jupon » (Moreau-Nélaton).
Robaut, suivi par Bernheim de Villers et G. Bazin, date ce tableau vers 1870. Seul Moreau-Nélaton qui le reproduit sous le titre : « *Italienne de Montparnasse* » le date vers 1855-1860. Cette datation ne paraît pas acceptable étant donné les affinités de la peinture avec la série des figures à mi-corps de grandeur nature exécutées entre 1865-1872 présentées à cette même exposition. Il est intéressant de la rapprocher des figures de Courbet de la même époque.

HISTORIQUE. Alfred Robaut, Paris; Durand-Ruel, Paris, 1903; The Metropolitan Museum of Arts, The H.O. Havemeyer Collection, Don de Mrs. H.O. Havemeyer, 1929.

BIBLIOGRAPHIE. A. Robaut, III, n° 2130; E. Moreau-Nélaton, *Corot raconté par lui-même*, 1924, I, p. 115, fig. 143; J. Meier-Graefe, p. 102, pl. CXXVIII; G. Bazin, *Corot* (1942), p. 107; F. Fosca, *Corot, sa vie et son œuvre*, 1958, p. 138, 144-145; H.O. Havemeyer, New York (1903-1929) Cat. 1958, n° 24.

EXPOSITIONS. Metropolitan Museum, New York, 1930, *The Havemeyer Collection*, n° 18; Museum of Art, Toledo, 1946, and Art Gallery of Toronto, 1947, *the Spirit of Modern France*, n° 35; Fort Worth Art Association, Texas, 1949 *Hundredth Anniversary Celebration of Fort Worth.*

Metropolitan Museum of Art, New York (coll. Havemeyer).

70. Velléda.

Toile. H. 0,82; L. 0,54. Signé en bas à droite : *Corot*. Peint vers 1868-1870.

Corot a donné à cette figure posée par Emma Dobigny, le nom de l'héroïne des *Martyrs* de Chateaubriand, publiés en 1809, dont le Livre V nous conte l'amour sans espoir de l'officier romain Eudore pour la druidesse Velléda. Ce thème qui devait inspirer les artistes peintres ou sculpteurs (Leroy en 1810, Buffet en 1812, Lafond en 1814, H. Vernet en 1819, Maindron en 1839), inspira également bon nombre d'opéras (Rastrelli, en 1821; de Jouy, en 1824; Sobolewski, en 1836; Boniforti, en 1847). Le modèle de la *Velléda* de Maindron au Salon de 1839 avait obtenu un grand succès. En 1844 l'artiste la réalisa en marbre; en 1855 il l'envoya à l'Exposition Universelle qui consacra la gloire de Corot. En 1869 cette statue fit l'objet d'une nouvelle commande qui aboutit à la *Velléda* du Louvre signée et datée 1871. Une réplique en pierre en fut exécutée en 1874 pour le jardin du Luxembourg. Si, au point de vue stylistique, rien ne rapproche le peintre et le sculpteur, l'attitude rêveuse de la romantique statue de Maindron est cependant intéressante à comparer avec la *Velléda* pensive de Corot. Notons aussi qu'au Salon de 1865, Aimé Millet présenta avec grand succès le modèle du Vercingétorix qui fut ensuite élevé à Alise-Sainte-Reine. Il laissa longtemps à la porte de son atelier la statue qui attirait un nombreux public. Robaut dans ses inédits (Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, YB3, 849, II, p. 43), raconte que Corot passant en Bourgogne quelques années plus tard et apercevant au loin la statue en fit une étude qu'il envoya à Aimé Millet. On voit donc que le thème de Velléda n'est pas absolument isolé dans l'œuvre de Corot.
L'héroïne altière de prophétique de Chateaubriand ne ressemble guère à la touchante figure peinte par Corot : l'artiste a certainement davantage cherché à y incarner l'esprit mystérieux des forêts dont elle semble la vivante image. A l'évocation de la légende se mêlent subtilement les thèmes chers à Corot, rêverie et lecture interrompue. Peinte dans une gamme de gris, de bleus, de verts éteints que seule une note rouge au corsage vient réveiller, élancée comme les arbres vers lesquels elle se détache, *Velléda* rappelle cette remarque de Corot, rapportée par Moreau-Nélaton : « j'aime avant tout l'ensemble, l'harmonie dans les tons, tandis que la couleur nous donne quelquefois du heurté que je n'aime pas ».

HISTORIQUE. Coll. A. Leben et Dupuy d'Angeac, 1892; Coll. A. Moreau-Nélaton; Donation Moreau-Nélaton au Musée du Louvre en 1906; Exposée au Musée des Arts Décoratifs en 1907 et en 1934 au Musée du Louvre (RF. 1640).

BIBLIOGRAPHIE. Robaut, III, p. 93, n° 1508; R. Bouyer : *Corot peintre de figures*, R.A.A.M., 1909, XXVI, p. 294-306; Catalogue de la Collection Moreau offerte à l'État français et exposée au Musée des Arts Décoratifs, 1907, n° 39; Deshairs, *la Collection Moreau*, R.A.A.M., 1907, p. 254; Brière, 1924, n° 39; Meier-Graefe, p. 88, pl. CXVI; Bernheim de Villers, n° 240; Bazin, p. 113; Sterling-Adhémar, n° 440, pl. CXXVIII.

EXPOSITIONS. *Cent chefs-d'œuvre*, Paris, 1892 (Hors catalogue); *The romantic movement*, Londres, 1959, n° 79.

Musée du Louvre.

71. Jeunes filles de Sparte.

Toile. H. 0,42; L. 0,75.
Signé en bas à gauche : *Corot*.
Peint vers 1868-1870.

Le modèle est alongé sur une peau de bête comme dans *l'Odalisque sicilienne* (R. 2134) et *La jeune algérienne couchée sur le gazon* (n° 77). Sa pose détendue contraste avec le rythme mouvementé des figures au second plan à gauche qui se retrouvent dans un grand nombre de *nymphes* et de *danseuses* de la même période. La composition est la même, mais inversée, dans *la Bacchante au tambourin* (R. 1277). L'influence de Delacroix est encore ici évidente.

HISTORIQUE. Vente veuve Michel Lenz, 17 mars 1876; vente Paul Michel-Lévy, 16 octobre 1889, n° 2; Durand-Ruel; H. O. Havemeyer; donné par Mrs H. Havemeyer au Brooklyn Museum.

BIBLIOGRAPHIE. Robaut, III, p. 119, n° 1575; Bernheim de Villers, n° 271; The Havemeyer collection, 1931, p. 343; B.A. Jewell and Aimée Gianc : *French impressionnists and their contemporaries represented in American collections*, New York, 1942, repr. p. 61.

EXPOSITIONS. *The serene World of Corot*, Wildenstein, 11 novembre-12 décembre 1942, n° 54, fig.; *Corot*, Philadelphie, 1946, n° 62; *Corot*, Paul Rosenberg, New York, 1956, n° 29; *Corot*, Chicago, 1960, n° 116, repr.

Brooklyn Museum, Brooklyn (New York).

72. La femme à la perle.

Toile. H. 0,70; L. 0,55. Signé en bas à droite : *Corot*. Peint vers 1868-1870.

Cette figure que Robaut nomme la *Femme à la perle* ornait le salon de Corot avec la *Dame en bleu*. On sait qu'elle a été posée par Berthe Goldschmidt vers 1868-70; le modèle, selon Jean Dollfus à qui appartînt le tableau, était la fille de commerçants d'étoffes anciennes; elle était alors âgée de 16 à 17 ans. Dans la vente posthume de Corot ce tableau apparaît sous le titre : *Jeune femme assise, les mains croisées, des fleurs dans les cheveux;* c'est l'arrangement de la coiffure rappelant celle de *la Belle Ferronnière* du Louvre, qui a suggéré le surnom de la peinture. Moreau-Nélaton remarqua le premier que le modèle ne porte pas au front une perle, mais sans doute une feuille qui s'est détachée de sa chevelure. Baud-Bovy écrit à tort que le titre fait allusion à la bague de la jeune fille (qui, d'ailleurs, dit-il, ne porte pas de perle...). Lionello Venturi conclut avec finesse à propos de cette querelle de titre : « erreur qui contient un excellent jugement critique : une ombre de Corot est une perle ». « Transposition familière de la Joconde » (Bazin), cette belle figure illustre ce propos de Corot recueilli à table le 19 novembre 1872 par Robaut : « Il faut interpréter la nature avec naïveté et selon votre sentiment personnel, en vous détachant complètement de ce que vous connaissez des maîtres anciens ou des contemporains : de cette façon seulement vous parviendrez à émouvoir » (cité par Moreau-Nélaton). Robaut signale une copie de ce tableau peint par Devé que Corot aurait retouchée.

HISTORIQUE. Vente posthume Corot, 1875, n° 166; Coll. Jean Dollfus; acquis à sa vente le 2 mars 1912, n° 6 par le Musée du Louvre sur les arrérages du legs Audéoud (RF. 2040).

BIBLIOGRAPHIE. Robaut, III, n° 1507; Bouyer, *Corot peintre de figures*, in R.A.A.M., 1909, p. 294, 306; P. Leprieur, *Collection Dollfus*, les Musées de France, 1912, n° 4, p. 68; M. C. Stryevski, *Le Musée d'Art et d'Histoire à Genève*, les Arts, novembre 1912, p. 1-32; E. Moreau-Nélaton, *Corot*, 1913, p. 84-85, pl. XIX; G. Brière, n° 3046; M. Lafargue, *Corot*, 1925, reprod. 35; P. Jamot, 1929, II, p. 36, pl. XLV; F. Fosca, *Corot*, 1930, pl. LXX; Bernheim de Villers, p. 61, n° 239; Meier-Graefe, p. 93-94, pl. CXV; P. Jamot, *Corot*, 1936, p. 50, 54, fig. p. 47; E. Faure, *Corot*, 1936, reprod. sur la couverture; G. Bazin, *Corot*, A. A. février 1936, p. 70, fig. 89 (numéro spécial); *Corot raconté par lui-même et ses amis*, Genève, 1946-47, p. 129, fig. 17; M. Florisoone, *Portraits français*, 1946, p. 127, repr. p. 132; L. Venturi, *Les peintres modernes*, 1941, p. 169; M. Serrulaz, *Corot*, 1951, n° 13; Bazin, p. 56, 113, n° 122; Baud-Bovy, *Corot*, Genève, 1957, p. 29, 247, note 4, pl. L; Sterling-Adhémar, n° 451, pl. CXXXIII; J. Dieterle, *Corot*, 1959, n° 35.

EXPOSITIONS. Alsaciens-Lorrains, 1885, n° 78; *Centennale de l'Art français*, 1889, n° 149; *Corot*, Paris, Orangerie, 1936, n° 88; *Corot*, Lyon, 1936, n° 93; *Masters of French 19th century Painting*, Londres, 1936, n° 19; *La Femme dans l'art français*, Bruxelles, 1953.

Musée du Louvre.

73. Jeune femme au corsage rouge tenant une mandoline.

Bois. H. 0,45; L. 0,36.
Signé en bas à droite : *Corot*.
Peint vers 1868-1870.

Exprimant le thème de la rêverie et de la musique, cette figure s'apparente à un certain nombre d'autres comme *la Couronne de fleurs* (R. 1432, vers 1865-1870); La *Rêveuse* (R. 1513, vers 1860-1865), où apparaissent des poses ou des modèles analogues. En contraste avec la banalité du paysage vaporeux, dans la figure la franchise des indications fait penser à Manet. Corot se lance alors dans les audaces nouvelles et aime parfois affirmer l'éclat des rouges comme dans le corsage de cette figure : « et tandis que dans ses paysages il s'enfonce de plus en plus dans les brumes, dans ses figures il manie les vermillons, les garances, les carmins, les bleus de cobalt et les jaunes de cadmium avec audace, voire même avec une insolence bien inattendue de lui. » (G. Bazin).

HISTORIQUE. Vente 1875; collection Perreau; collection Desfossés; Vente Desfossés, 26 avril 1893, nº 18; Durand-Ruel; Carl Weeks, Des Moines, Iowa.

BIBLIOGRAPHIE Robaut, III, nº 1566; Bernheim de Villers, nº 266.

EXPOSITIONS. *Centennale de l'Art français*, Paris, 1889, nº 191; *Centenaire de Corot*, Palais Galliéra, 1895, nº 65; Smith College Museum of Art, Northampton (Mass.), 1934; Art Institute of Chicago, 1934; Carnegie Institute, Pittsburgh, 1936; Findlay Galleries, *Barbizon Exhibition*, Chicago, 1937; Jacques Seligman, *French Masters*, 1937; Art Club, Chicago, 1940; *Corot*, Philadelphia Museum of Art, 1946, nº 58; Los Angeles County-Fair, Claremont, 1950; Joslyn Memorial Art Museum; *Corot*, Chicago, 1960, nº 115, repr.

M. Carl Weeks, Des Moines, Iowa.

74. Alexandre Bouché à son chevalet.

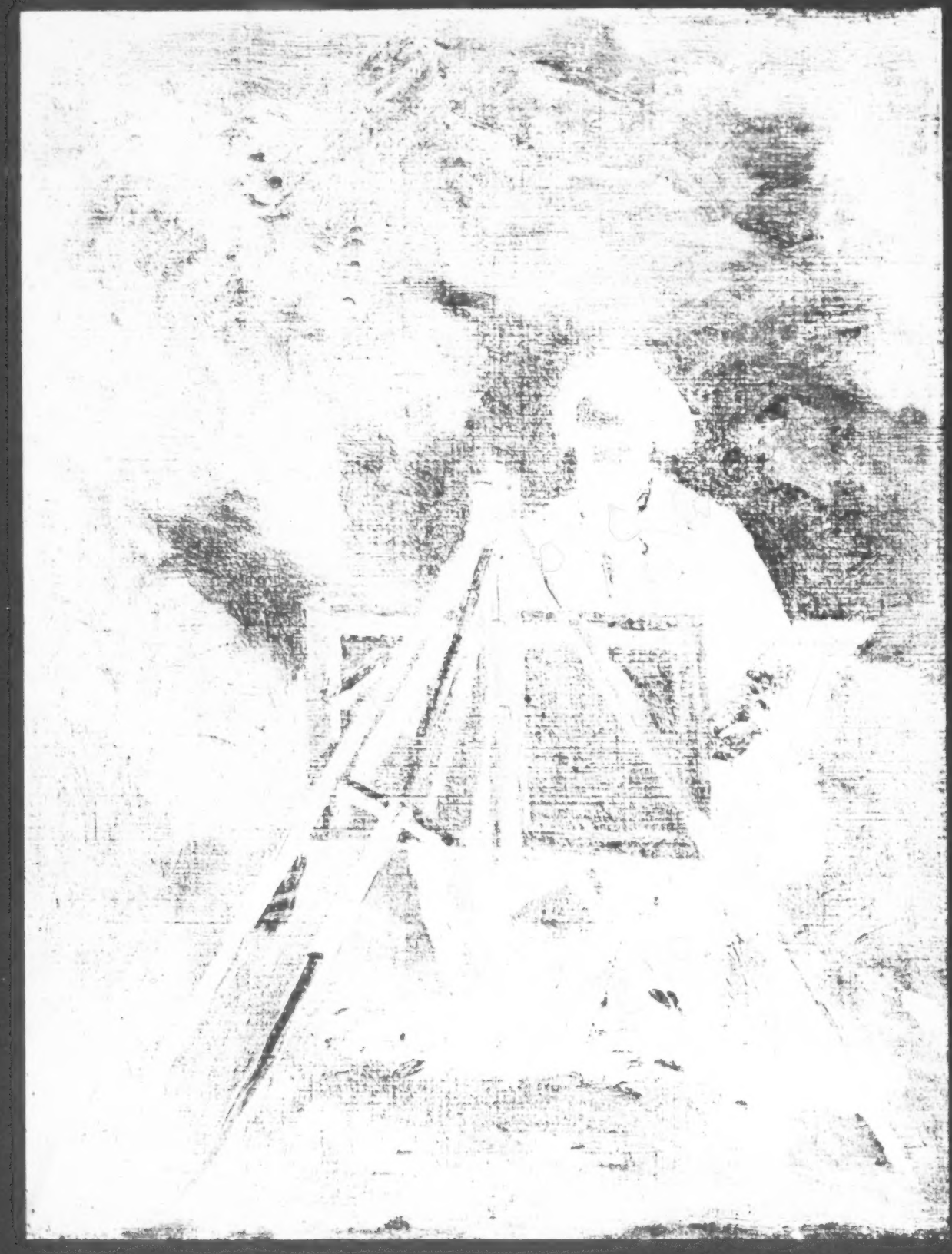
Toile. H. 0,32; L. 0,24.
Signé en bas à gauche : *Corot.*
Peint vers 1870.

Ce portrait a été peint à Luzancy où Corot rendait visite à son vieil ami le peintre Rémy qui lui fit faire connaissance de son élève Alexandre Bouché. En 1869, après la mort de Rémy, Corot continua de se rendre à Luzancy où il avait séjourné dès 1850, il y travailla encore en 1874. Alexandre Bouché ayant fait son portrait, Corot lui donna le sien en échange. Il estimait le talent de Bouché, car Robaut nous raconte dans son journal que Corot voulait faire don au Musée des Offices de Florence, pour sa célèbre Galerie d'artistes, de ce portrait que Robaut dit très ressemblant. Sur les conseils de Robaut, Corot, cependant, choisira finalement d'envoyer à Florence son portrait par lui-même de 1835.
Corot a parfois représenté des artistes en train de peindre (cf. Bazin, pl. V; supplément n° 1, A. Schoeller et J. Diéterle); *Daumier dessinant* (R. 1584); *A. Paquier peignant d'après nature à Marcoussis* (R. 811). Ce tableau rappelle les nombreuses séances de travail de Corot à Luzancy en compagnie de Bouché qu'il a représenté en plein effort devant le motif. Il aimait à dire de Bouché qu'il était « un de ceux qui savent s'asseoir ». L'exécution très rapide illustre ce précepte cher à Corot : « étudier surtout la forme, puis les valeurs ».

HISTORIQUE. Donné par Corot à Alexandre Bouché en échange d'un portrait de Corot par Bouché. Collection de son fils Louis Bouché, puis de son gendre, M. Ben-Cheikh.

BIBLIOGRAPHIE. Robaut, III, n° 2122; Moreau-Nélaton, II, p. 55; Bernheim de Villers, n° 295.

Mme S. Ben-Cheikh, Tunis.



75. La femme à la manche jaune (l'Italienne).

Toile. H. 0,723; L. 0,591.
Signé en bas à gauche : *Corot*.
Peint vers 1870.

Le modèle semble le même que celui de l'*Atelier* du Musée de Lyon. La pose de la main rappelle celle de l'*Albanaise* (R. 2147) ou de *Sibylle* (R. 2130). Son expression inspirée l'a parfois fait surnommer : *La Sibylle* (voir nº 69).
Cette figure est l'une des plus impressionnantes par son autorité et son audace dans la couleur parmi les bustes de grandeur nature que peint Corot à partir de 1865. « Elle est maçonnée de façon magistrale en pâtes solides à la Rembrandt » (Bazin), Rembrandt dont Dutilleux avait noté les analogies avec Corot : « tous deux se servent des mêmes moyens pour arriver à la lumière et faire valoir les tons l'un par l'autre dans l'entière harmonie ». Certaines parties colorées du costume (la manche bleue et jaune) font penser à Vermeer, réminiscence, peut-être, du voyage en Hollande que fit Corot en 1854; le visage, cependant, rappelle Courbet dont Corot admirait tant *La femme nue au perroquet* et *La remise du chevreuil*.
Au Salon de 1869, Corot avait exposé une liseuse (R. 1563); ce fut l'une de ses rares tentatives pour faire connaître ses peintures de figures. Malgré les critiques, il s'y consacrera de plus en plus, à partir de cette époque.

HISTORIQUE. Collections : Jérôme Ottoz, 1880; Oscar Schmitz, Zurich, 1906; Wildenstein; Ed. G. Robinson, Beverley Hills, California, 1936; Stavros S. Niarchos.

BIBLIOGRAPHIE. A. Robaut, III, nº 1583; Heilbuth, *Figurenbilder von Corot*, Kunst und Kunstler, 1904, p. 16, fig. 17; Kunst und Kunstler, 1909-10, p. 16, repr. p. 17; 1913-14, p. 391; 1920-21, p. 188; L'Amour de l'Art, 1926, p. 341, repr. p. 340; E..Waldmann, *Die Kunst des Realismus und des Impressionismus im 19 Jahrhundert*, Berlin 1927, p. 32, repr. 404; J. Meier-Graefe, p. 102, repr. CXXX; Documents, Paris 1930, II, nº 6, p. 318, repr. p. 314; Bernheim de Villers, nº 283; *The Oscar Schmitz Collection, Masterpieces of French Paintings of the Nineteenth Century*, New York 1936, p. 40, repr. p. 41; Revue de l'Art, 1937, p. 96; The Studio, 1939, p. 240-41; Art News, fév. 1940, repr. p. 9; Vogue, New York, oct. 1940, p. 63; Art News, nov. 1942, repr. p. 8; The Connoisseur, 1943, p. 68, repr. p. 69; Art in America, 1944, p. 228; Art Digest, août 1949, repr. p. 8; G. Bazin, p. 113, 135, pl. CXXXIV; Art et Style, nº 34, 1955, repr. 9.

EXPOSITIONS. *Corot, Figures et paysages d'Italie*, Paris, Galerie Rosenberg 1928, nº 46. (Sous le titre : « La Sibylle »); *Französische Malerei des 19. Jahrhunderts*, Galerie Ernst Arnold, Dresde, avril-mai 1914, nº 11; *Sammlung Oscar Schmitz, Französische Malerei des 19. Jahrhunderts*, Kunsthaus Zürich, 1932, nº 2; *Camille Corot*, Kunsthaus Zürich, août 1934, nº 109; *La Collection Oscar Schmitz*, Chefs-d'œuvre de la Peinture Française du XIXe siècle, Galerie Wildenstein, Paris, 1936, nº 14; *Loan Exhibition of International Art*, The Los Angeles Art Association,

oct.-déc. 1937, nº 124; *Masterworks of Five Centuries*, The Golden Gate International Exposition, San Francisco, 1939, nº 139; *The Development of Impressionism*, Los Angeles County Museum, janv.-fév. 1940, nº 9; Robinson, 1941; *The Serene World of Corot*, Wildesntein Gallery, New York, nov.-déc. 1942, nº 50; Diamond Jubilee Exposition, *Masterpieces of Painting*, Philadelphia Museum of Art, nov. 1950-fév. 1951, nº 54; *Masterpieces from Museums and Private Collections*, Wildenstein Gallery, New York, nov.-déc. 1951, nº 34; *Robinson*, 1953, nº 7; *De David à Toulouse-Lautrec*, Chefs-d'œuvre des Collections Américaines, Musée de l'Orangerie, Paris, 1955, nº 10; *Robinson*, 1956, nº 9; *Niarchos*, 1958, I, nº 10, II, nº 10; *Collection S. Niarchos*, Kunsthaus Zürich, mars 1959, nº 7.

Collection Niarchos, Paris.

76. Jeune fille en robe décolletée appuyée sur un coussin.

Toile. H. 0,40; L. 0,35.
Peint vers 1870-1872.

C'est le modèle Clémence Abadie que l'artiste a représentée dans cette étrange figure où il montre « ce sens tout particulier de la grâce souple des corps et de la beauté sérieuse des visages » que notait Geffroy dans ses plus belles créations. L'exécution du coussin, fait de touches détachées, rappelle certains détails de *l'Atelier* du Louvre (voir nº 61), et fait penser à Delacroix comme à la technique des impressionnistes.
A l'expression rêveuse de la jeune fille s'ajoute un caractère presque morbide tout à fait dans le goût des « portraits psychologiques » que Corot a tenté dans *Mlle de Foudras*, et surtout dans *La Dame en bleu*.

HISTORIQUE. Vente posthume Corot, 1875, nº 188; Collection Verdier; Vente Rapp, 25 octobre 1881; Vente J. Paton, 1883, nº 45; Collection Esnault-Pelterie, 1904; Don des Amis de la Nasjonalgalleriet d'Oslo en 1919.

BIBLIOGRAPHIE. Robaut, III, 2132; H. Heilbuth, *Figurenbilder von Corot, Kunst und Kunstler*, III, décembre 1904, repr. p. 105; P. Jamot, La Renaissance, février 1929, p. 83-84, repr. p. 97; Meier-Graefe, p. 93, repr. pl. CXXXI; Bernheim de Villers, nº 304; Franske Malere, Kunstnere i Nasjonalgalleriet V, Oslo, 1959, p. 9.

EXPOSITIONS. *Corot*, Copenhague-Stockholm-Oslo, 1919, nº 30, repr.; *Fransk malerkunst*, Copenhague-Stockholm-Oslo, 1928, nº 15.

Nasjonalgalleriet, Oslo.

77. Jeune algérienne couchée sur le gazon.

Toile. H. 0,40; L. 0,60.
Signé en bas à gauche.
Peint vers 1871-1873.

Robaut dit qu'il vit Corot, pendant le siège de Paris en février 1871, travailler à une étude d'Algérienne que son beau-frère Ch. Desavary photographia en 1872 dans son atelier d'Arras où l'œuvre de Corot avait été transportée (reproduit dans Robaut sous le nº 2139). En 1873, Corot aurait modifié cette étude puisque Robaut vit alors le tableau avec un enfant appuyé sur les genoux du modèle. Ignorant si Corot continua d'y travailler par la suite, Robaut supposait que le tableau qu'il reproduisit sous le nº 2140 (et qui correspond au tableau actuellement au Stedelijk Museum d'Amsterdam) était peut-être le dernier état de cette composition) L'examen radiographique confirme cette supposition et permet, en effet, de retrouver les étapes successives de la peinture : son état primitif photographié par Ch. Desavary en 1872 (R. 2139), l'Algérienne a alors la jambe gauche relevée; le second état avec la figure d'enfant ajoutée en 1873 appuyée sur le genou gauche de la jeune femme; enfin l'état actuel (R. 2140) où la figure d'enfant a été recouverte, la pose de la jeune femme modifiée, son costume légèrement transformé et la peau de bête ajoutée.
Le modèle « qui ne dut jamais franchir les fortifications » (Bernheim de Villers) ressemble à Emma Dobigny. La pose allongée rappelle un grand nombre de figures nues ou couchées, quoique le thème proprement dit de « l'Algérienne » soit rare dans l'œuvre de Corot.
A partir de 1868-1870 on peut déceler chez Corot une nette influence de Delacroix et du romantisme. Elle se traduit soit dans le choix des sujets *Dante et Virgile aux enfers* (R. 1099), *Hamlet* (R. 2373), *Biblis* (R. 2197), soit dans des motifs d'études (série des « Hommes d'armes »...) ou thèmes « exotiques » comme : *l'Albanaise, l'Algérienne, la Jeune Grecque*. La technique elle-même, avec ses audaces de couleur et sa facture en hâchures, rappelle parfois Delacroix.

HISTORIQUE. Vente posthume Corot 1875, nº 473; Collection Breysse; Rijksmuseum, Amsterdam, acquis de M. A. Von Wezel en 1922; Dépôt au Stedelijk Museum d'Amsterdam en août 1949.

BIBLIOGRAPHIE. Robaut, III, p. 295, nº 2140; E. Heilbuth : *Figurenbilde von Corot*, Kunst und Kunstler, Déc. 1904, III, repr. p. 99; Catalogue of the pictures in the Rijksmuseum, Amsterdam; Bernheim de Villers, p. 57, nº 314; Bazin, p. 114; Baud-Bovy, *Corot*, Genève, 1957, p. 249.

EXPOSITIONS. *Figures et Paysages d'Italie*. Galerie P. Rosenberg, Paris, 1928, nº 48; *Un siècle de peinture française*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1938.

Rijksmuseum; en dépôt au Stedelijk Museum, Amsterdam.

78. L'albanaise.

Toile. H. 0,74; L. 0,65.
Signature (apocryphe) en bas à gauche : *Corot*.
Peint en 1872.

Le 9 janvier 1872, Robaut vit Corot en train de travailler à cette figure peinte d'après une jeune fille de 15 ans, Mlle Darmelas. Il en prit lui-même deux croquis pendant la pose. L'un de ces croquis (R. 2147 A) permet de voir la transformation de la peinture qu'en 1893 Robaut retrouva avec ses dimensions actuelles (0,74 × 0,65; primitivement 0,83 × 0,65). En coupant le bas du tableau, on avait supprimé l'une des mains, le cachet de la vente Corot et ajouté, à gauche, avec des retouches, une signature apocryphe.
« Splendide dans son costume, rêveuse et triste aussi comme ses sœurs, mais avec quelque chose de détendu et de tranquille » (Bernheim de Villers), cette belle figure de grandeur nature, par son exotisme et sa couleur, rappelle l'admiration de Corot pour Delacroix; la simplification de la touche et du modelé fait penser à Manet que, cependant, Corot ne comprit jamais.

HISTORIQUE. Vente Corot n° 189, Collections : Détrimont; H.O. Havemeyer, Mrs H. Havemeyer qui le donna au Metropolitan, New York.

BIBLIOGRAPHIE. Robaut, III, p. 297, n° 2147; Bernheim de Villers, p. 58, n° 320-321; J. Meier-Graefe, *Corot*, pl. CXLII; H.O. Havemeyer collection, Portland, 1931, p. 342-343; Bazin, *Corot*, 1942, p. 60, p. 121; Bazin, p. 114; Baud-Bovy, *Corot*, Genève, 1957, p. 249.

EXPOSITIONS. Wildenstein et C°, *The Serene World of Corot*, New York, 1942, n° 72; *Corot*, Columbus, 1943; *Corot*, Philadelphie, 1946, n° 42; *Corot*, Toronto, 1950; *Corot*, Venise, 1952; *Corot*, Chicago, 1960, n° 134.

Brooklyn Museum, Brooklyn (N.Y.).

79. Mademoiselle de Foudras.

Toile. H. 0,36; L. 0,58.
Signé en bas à droite : *Corot*.
Peint en 1872.

Le modèle était la fille d'un marchand de tabac qui tenait un débit rue La Fayette, près du Faubourg Poissonnière. Cette figure fait partie de la série des bustes de grandeur nature de la dernière période de Corot, dont l'exposition actuelle présente : *L'albanaise, L'algérienne, La femme à la manche jaune, La femme à la perle, Sibylle*. Dans toutes ces figures, les mains, souvent rapidement esquissées, ont cependant une grande importance dans le rythme de la composition. L'expression très particulière du visage de Mlle de Foudras, bien différente des modèles des figures que nous venons de nommer, montre un goût psychologique tout proche de *La Dame en bleu*.

HISTORIQUE. Collection Émile Denkens, Bruxelles, 1895; Galerie Bignou; Bidaud; Lefebvre; D.W.T. Cargill, 1950.

BIBLIOGRAPHIE. Robaut, III, p. 293, nº 2133; E. Heilbuth, *Figurenbilder von Corot*, Kunst und Kunstler, décembre 1904; III, repr. face p. 96; P. Korb, *Corot, Delacroix und Courbet*, exposition à la Galerie Nietche à Vienne, Der Cicerone, mars 1911, p. 161-169; Bernheim de Villers, nº 306; Meier-Graefe, *Corot*, 1930, p. 143; Bazin, p. 114; Catalogue du Musée de Glasgow, 1953, p. 12, repr.; Baud-Bovy, *Corot*, Genève, 1957, p. 249.

EXPOSITIONS. *Centenaire de Corot*, Paris, Palais Galliera, 1895, nº 59; *Corot-Daumier*, New York, Museum of Modern Art, 1930, nº 3; *Corot*, Philadelphia, 1946, nº 68; Malborough Gallery, Londres, 1953; *Corot*, Chicago, 1960, nº 133, repr.; *Primitives to Picasso*, Londres, Royal Academy of Art, 1962, nº 216.

Glasgow, Art Gallery.

80. Le départ pour la promenade dans le Parc des Lions, à Port-Marly.

Toile. H. 0,80; L. 0.65. Signé en bas à droite : *Corot*. Peint vers 1872.

Ce sont les enfants de G. Rodrigues-Henriquez, Henri et Valentine (Mme Larsonnier) qui ont servi de modèles à Corot, dans la propriété de leur père au Parc des Lions à Port-Marly où l'artiste séjourna du 9 au 13 août 1872. Il peignit également leurs deux sœurs, Marie (Mme d'Eichtal) et Louise (Mme Luyt) dans les *Enfants à la montre* (R. 2128). C'est pour récompenser les fillettes d'un concours de cocottes en papier qu'il leur fit présent de la *Poule aux œufs d'or* (R. 2208).
G. Rodrigues-Henriquez, ancien agent de change, s'était, fortune faite, consacré à la peinture. Il devint l'élève et l'ami de Corot; il lui servit souvent d'aide : c'est lui qui exécuta la préparation de la réplique réduite du *Dante et Virgile* (R. 2315) et du *Tournant de la Seine à Port-Marly* (R. 2206). Corot appréciait son talent au point, nous dit Robaut, d'interpréter ses études comme il le fit pour *la Bacchanale à la source* (R. 2201) peint vers cette époque.
A la fin de sa vie Corot se rendit souvent à Port-Marly pour encourager son élève auquel il avait dit : « mais toutes les théories ne valent pas la pratique, j'irai peindre devant vous à la campagne ». Il prit maint croquis (Robaut, IV, 3119 Carnet C (2) 85 feuillets, 1871-1872) dans ce lieu qui devait fournir à Sisley, à partir de 1870 tant de motifs où se reflète son admiration pour Corot.
Si le thème du *Départ pour la promenade* se rattache aux « scènes pittoresques » (Bernheim de Villers) dont l'exposition actuelle présente *M. Pivot à cheval* et *Mme Stumpf et sa fille* elle les transcende au point que l'on a pu justement montrer les affinités de cette peinture avec l'*Assemblée dans un parc* de Watteau (Bazin). Son exécution et son interprétation du paysage, aéré, animé par des silhouettes dont les couleurs font chanter les verts des feuillages, rappelle l'impressionnisme à ses débuts, en dépit des réticences de Corot pour la nouvelle école. C'est surtout à Berthe Morisot que l'on pense devant ce chef-d'œuvre de la dernière manière de Corot : dès 1861 par son maître Guichard, elle avait connu l'œuvre de Corot et elle se lia plus étroitement avec l'artiste, qui l'appréciait, à partir de 1864.

HISTORIQUE. Collections : Rodrigues-Henriquez; Mrs Harry Abrahams, Londres; Mr & Mrs David Llyod Kreeger.

BIBLIOGRAPHIE. L. Roger-Milès, *Album classique des chefs-d'œuvre de Corot*, 1855, pl. VI; Robaut, III, n° 2127; G. Geffroy, *Corot*, in Studio, n° d'hiver, 1902-1903, Paris, 1903, repr. C 28; Moreau-Nélaton, III, p. 53-54, repr. 228; Bernheim de Villers, p. 53; René-Jean, *Corot*, 1931, pl. LV; Bazin, *Corot*, A, A. février 1936, p. 69, fig. 86 (n° spécial); Bazin, p. 50, p. 114, pl. CXXXVII; Baud-Bovy, *Corot*, Genève, 1957, p. 31.

EXPOSITIONS. *Corot*. École des Beaux-Arts, Paris, 1875, n° 10; Exposition universelle, Paris, 1878, n° 205; *Centenaire de Corot*, Paris, 1898, n° 121; *Corot, Paysages de France et Figures*, Galerie Paul Rosenberg, Paris, 1930, n° 57; *Corot*, Paris, Orangerie, 1936, n° 105; Paris-Londres, A. Tooth and Sons, 22 avril-17 mai 1952, n° 23, repr.

Mr & Mrs David Llyod Kreeger, Washington (D. C.).

81. Madame Stumpf et sa fille.

Toile. H. 1,04; L. 0,74.
Peint en 1872.

Du 8 au 21 septembre, Corot séjourna à Étretat, hôte de la famille Stumpf avec laquelle il était lié depuis quelques années. Sur un carnet (R. 3048, carnet II, vers 1870) le nom de Stumpf apparaît près de celui de « Bazile ». M. Stumpf, industriel et collectionneur, entretînt avec Corot des relations amicales, comme le montrent les billets affectueux que l'artiste lui adressait. Corot lui présenta probablement Dupré à Ville d'Avray et fut ainsi à l'origine de leur amitié. M. Stumpf forma une intéressante collection : il possédait des Corot dont plusieurs vues d'Étretat, des Courbet, Harpignies, Daubigny, Dupré, Boudin, Jongkind et ce qui était alors plus remarquable, des Pissarro, Sisley et jusqu'à 150 Vignon, artiste méconnu à cette époque, que M. Stumpf soutint.
Corot fit présent à Mme Stumpf en 1870 de la *Danse Rustique* (Schoeller & Diéterle, I, n° 95) comme une consolation pour les heures d'angoisse qu'ils venaient de vivre, peut-être en remerciement et en souvenir de leurs échanges de provisions pendant le siège de Paris.
Robaut, dans les documents inédits de la Bibliothèque Nationale (YB 3 849, II, p. 55), laisse entendre que M. Stumpf abusait un peu de la bonté de Corot : « le 1er août 72, il (Corot) partira pour Coubron où il doit séjourner une quinzaine. Il doit faire là entr'autres choses, un tableau pour M. Stumpf qui lui en a commandé 5 grands d'un coup et qui a de plus le bonheur incroyable d'avoir décidé le maître à les lui faire. « Voyez donc », me dit le maître, « à quoi m'oblige cet industriel qui se dit aux abois. N'y a-t-il donc que moi pour sauver les déconfitures? » Un peu plus loin, Robaut revient sur cette idée et ajoute que « M. Stumpf demandait et obtenait également pour M. Monot, son beau-frère » (Op. cit. p. 57).
Mme Stumpf était fort jolie et Dupré, lorsqu'il écrivait à son mari, ne manquait jamais de lui envoyer les hommages de « son amoureux ». Son portrait montre que Corot était sensible à sa grâce et à celle de sa fragile petite fille qui possédera par la suite le tableau. Corot a représenté Mme Stumpf (née Élisa Monot) et sa fille, Madeleine (Mme Barbier Saint-Hilaire), au cours d'une promenade, avec un sens de la grâce féminine et enfantine proche de Renoir. Le sujet fait penser au *Départ pour la promenade dans le parc des Lions à Port-Marly*. Mme Stumpf interrompt sa promenade pour prendre les fleurs que lui apporte l'enfant. Mais elle semble encore poursuivre son rêve tant son geste est distrait; Madeleine Stumpf est elle-même toute songeuse. Cette intériorité des personnages, reprenant une fois de plus le thème de la rêverie si cher à Corot, est bien dans la ligne des créations de l'artiste à cette époque. Elle s'harmonise subtilement avec le paysage verdoyant et indéfini qui les entoure, ce chemin creux entre les hauts talus foisonnants que dominent des arbres et dont on ne sait ni où il va, ni d'où il vient.
On a très tôt mesuré l'importance de ces créations de Corot par rapport à la nouvelle école de peinture, l'impressionnisme : « Les méthodes de Corot au contraire étaient neuves, rapides, bien adaptées au but à atteindre : c'était un poète, il s'agissait

d'appliquer sa franchise d'exécution, sa finesse d'observation, sa sincérité à la prose. C'est ce que firent une douzaine et demie de jeunes gens amoureux des paysages de France et de la vie de leur temps » (M. Denis).

HISTORIQUE. Offert par Corot à Mme Stumpf; Coll. de Mme de St-Hilaire; Coll. Paul Rosenberg, New York.

BIBLIOGRAPHIE. Robaut, III, p. 287, nº 2125; H. Lagrange : *La collection Stumpf* (Catalogue de la vente du 7 mai 1906, p. 9-10 repr.).

EXPOSITIONS. *Exposition rétrospective de Portraits*, Bagatelle, 1909, nº 37 reprod.; *Cinquante ans de peinture française*, Musée des Arts Décoratifs, 1925, nº 19, reprod.; *Corot, Figures et paysages d'Italie*, Galerie P. Rosenberg, Paris, 1928, nº 48; *Masterwork of five centuries*, Golden Gate, International Exhibition, 1939, nº 140, reprod.; *Corot*, Chicago, 1960, nº 132, reprod.

M. Alexandre Rosenberg, New York.

82. La Dame en bleu.

Toile. H. 0,80; L. 0,505. Signé et daté en bas à droite : *1874 Corot.*

Debout, de profil, le visage rêveur et inquiet, de trois quart vers la droite, elle tient d'une main un éventail plutôt qu'une paire de gants comme on le dit parfois.
La *Dame en bleu* décorait le salon de Corot avec la *Femme à la perle*. « Ce tableau où l'idée de musique est associée à celle de peinture est une variante sentimentale du thème de *l'Atelier* » (Bazin). On distingue assez mal le cadre où elle est située, atelier ou salon, orné de peintures et d'un piano (?) sur lequel elle s'appuie. Sa toilette, d'une élégance recherchée, rappelle la mode des portraits mondains et n'est pas sans évoquer Renoir (*Portrait de Mme Hartmann,* 1874, Louvre). A la différence de la plupart des figures de Corot, elle ne semble pas avoir été posée par un banal modèle d'atelier. Son attitude frémissante rappelle un certain nombre de tableaux d'un grand charme et d'une particulière émotion comme la *Lecture interrompue* (R. 4131), *La songerie de Mariette* (R. 1565) et d'autres (R. 1998, 1553, 1554) que Bernheim de Villers leur associe et où il croit reconnaître le portrait de Mme G... « particulièrement distraite », qui se lia avec Corot peu avant 1870.
Cette œuvre exceptionnelle par sa qualité psychologique l'est aussi par son exécution, où quelques mois avant sa mort, Corot s'affirme tout proche de l'impressionnisme. Son élégance, son style et aussi son émotion contenue font penser à Degas, grand admirateur des figures de Corot.

HISTORIQUE. Vendu par Corot à M. Bardon; Collection Henri Rouart; à sa vente 9-11 décembre 1912, n° 125, acquis par le Musée du Louvre sur les arrérages du legs Audéoud avec la participation des enfants d'Henri Rouart (RF 2056).

BIBLIOGRAPHIE. Robaut, III, p. 312-313, n° 2180; Moreau-Nélaton, II, p. 84, reprod. 259; R. Bouyer, R.A.A.M., 1906, p. 304; Geffroy, *Corot, peintre de la femme*, l'Art et les Artistes, 1907; R. Bouyer, *Corot, peintre de figures*, R.A.A.M., 1909, p. 234-306; M. Hamel, *Exposition de 20 peintres du XX^e siècle à la Galerie G. Petit,* Les Arts, août 1910; P. Dorbec, *Exposition de 20 peintres du XX^e siècle à la Galerie G. Petit,* G.B.A., juillet 1910; A. Alexandre, la *Collection Rouart*, les Arts, 1912, p. 18; *La Collection Rouart*, Le Gaulois du Dimanche, 4-5, janvier 1913; P. Leprieur, *la Collection H. Rouart*, les Musées de France, 1913, n° 2, p. 18; Moreau-Nélaton, *Corot,* 1913, p. 99-100, pl. XXIV; Brière, 1924, n° 3047; Marc Lafargue, *Corot*, 1925, fig. 40; P. Jamot, II, p. 39, pl. XLVIII; F. Fosca, *Corot*, 1930, pl. 7; Bernheim de Villers, p. 63, n° 330; Meier-Graefe, pl. 151; E. Faure, *Corot*, 1936, n° 56; P. Jamot, *Corot*, 1936, p. 50-54, reprod. p. 59; D. Rosen et H. Marceau, *A Study in the use of photograph in the identification of paintings*, in Technical Studies, Fogg Art Museum, Harvard University (U.S.A.), octobre 1937, vol. VI, n° 2, fig. 18 (détail de la tête); *Corot raconté par lui-même et ses amis*, Genève, éd. Cailler, 1946-47, p. 23, reprod. face p. 174; Bazin, p. 56, 115, pl. 133 et 135; Baud-Bovy, *Corot*, Genève, 1957, p. 40-41, 250, 262, 268, pl. LV; Sterling-Adhémar, n° 464, pl. CXXXIX; S. Dieterle, *Corot*, 1959, pl. 30.

EXPOSITIONS. *Centennale*, 1900, n° 128. *Rétrospective d'Art français,* Amsterdam, 1928, n° 22 repr. *La peinture française au XIX^e siècle,* Copenhague, 1928, n° 22; *Corot,* Paris, Orangerie, 1936, n° 109; *Corot,* Musée de Lyon, 1936, n° 106.

Musée du Louvre.

THE ART EXHIBITION CATALOGUES OF THE NATIONAL MUSEUMS OF FRANCE

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
21 Bateman Street
Cambridge CB2 1NB
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1977

Series: The purpose of this series is to make available those catalogues that have lasting interest through their text or their illustrations. Catalogues and cumulations of titles in the series are available from the publishers.

Serial numbers: Each title is identified by a three-part serial number. The first part of the serial number designates the sales list in which the title was first announced. The second part indicates the agent of publication, i.e. the museum, gallery or organisation that was responsible for the publication of the catalogue. The third part of the serial number is the number allotted to that title.

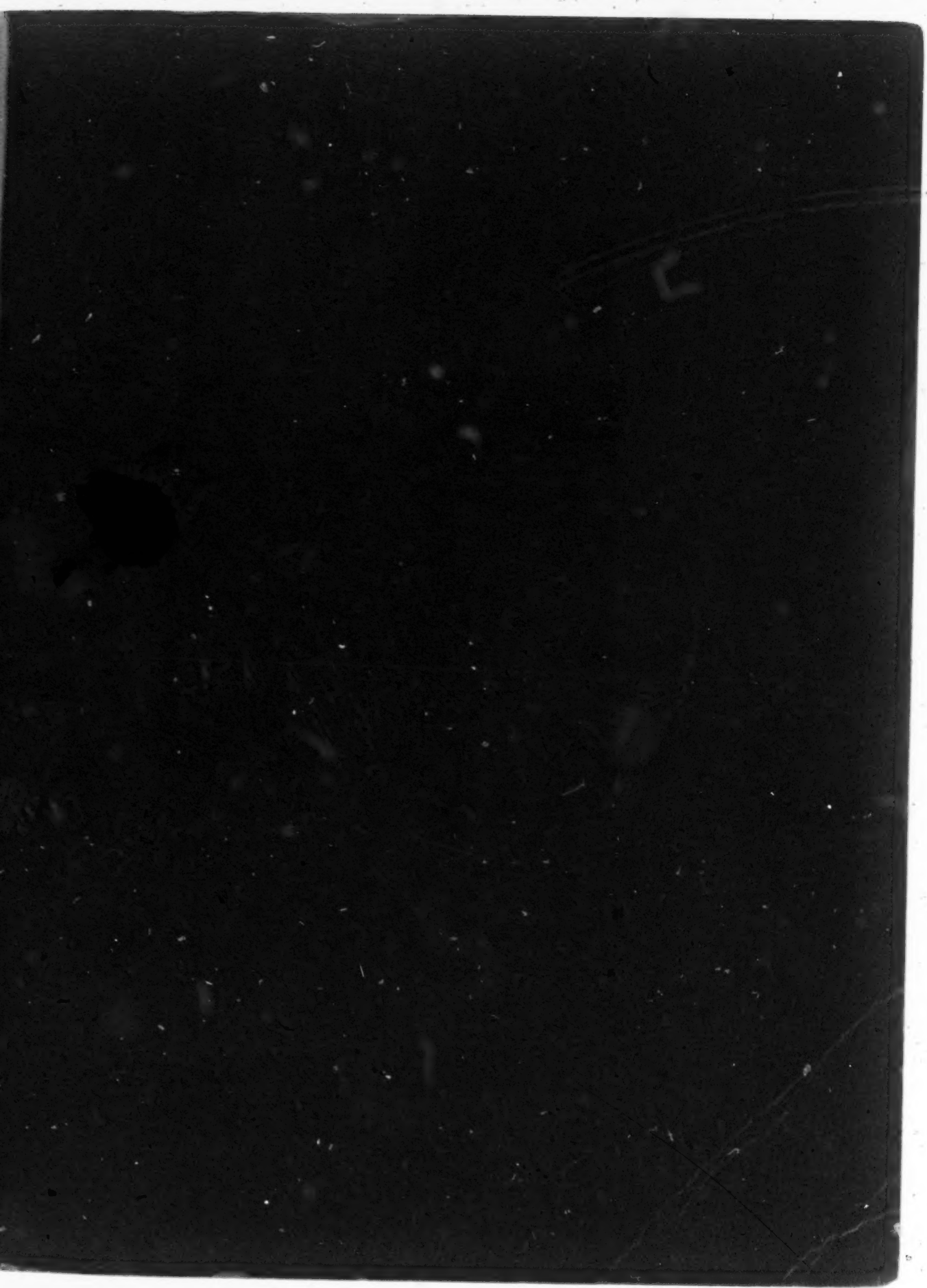
Copyright of the original edition: Editions des Musées nationaux-Paris-France. The microfiche edition is published by permission of the Editions des musées nationaux-Paris-France.

Technical data:

Producing laboratory: NCR Ltd, Boreham Wood, Herts, England.

List 12

PHOTOGRAPHIES

Paris. — *Agraci.* 2 - 3 - 16 - 39 - 45 - 46 - 47 - 48 - 49 (3 photos) - 52 - 54 - 55 - 59 - 61 - 73. — *Archives photographiques.* 17 - 66 - 67 - 82. — *Documentation photographique* (ancien fond Vizzavona). 38 - 70. — *Giraudon.* 15 - 20 - 57 - 63 - 72 - 75. — *Louvre.* 6 - 9 - 37 - 50.
Lille. — Musée des Beaux-Arts. 11.
Lyon. — Campanagora. 1.
Marseille. — Musée Grobet-Labadie. 51.
Amsterdam. — Rijksmuseum. 77.
Bâle. — Kunstmuseum. 34.
Boston. — Museum of Fine Arts. 64.
Brooklyn. — Brooklyn Museum. 71 - 78.
Buffalo. — Albright Knox Art Gallery. 7.
Cambridge. — Fogg Art Museum. 10.
Cincinnati. — Art Museum. 8.
Glasgow. — Art gallery. 79.
Londres. — National Gallery. 41.
New York. — Metropolitan Museum. 53 - 69.
Northampton. — Smith College Museum.
Oslo. — Nasjonalgalleriet. 76.
Oxford. — Ashmolean Museum. 42 - 43.
Philqdelphie. — Museum of Art. 58 - 62.
Rotterdam. — Musée Boymans-van Beuningen. 35.

Ce catalogue, édité par le Ministère d'État-Affaires Culturelles, a été réalisé sous la direction de Jeanine Fricker en collaboration avec d. f. p. et avec le concours de Clichés Union, Arthèze, Gaston Maillet, les Fils de P. H. Bayvet.